يوسف الشارونى

الروائيُّون الثلاثة

نجيب محفوظ

يوسف السباعى

محمد عبد الحليم عبد الله



الروائيُّون الثلاثة



- مركز الحضارة العربية مؤسسة ثقافية مستقلة ، تستهدف المشاركة فى استنهاض وتأكيد الانتماء والوعى القومى العربى، فى إطار المشروع الحضارى العربى المستقل .
- يتطلع مركز الحضارة العربية إلى التعاون والتبادل الثقافى والعلمى مع مختلف المؤسسات الثقافية والعلمية ومراكز البحث والدراسات ، والتفاعل مع كل الرؤى والاجتهادات المختلفة
- يسعى المركز من أجل تشجيع إنتاج المفكرين والباحثين والكتاب العرب ، ونشره وتوزيعه .
- يرحب المركز بأية اقتراحات أو مساهمات إيجابية تساعد على تحقيق أهدافه .
- الآراء الواردة بالإصدارات تعبر عن آراء كاتبيها ، ولا تعبر بالضرورة عن آراء أو اتجاهات يتبناها مركز الحضارة العربية .

رئيس المركز

على عبد الحميد

مدير المركز

محمود عبد الحميد

مركز الحضارة العربية

٤ ش العلمين - عمارات الأوقاف

ميدان الكيت كات - القاهرة

ت : ٣٤٤٨٣٦٨ ، ف : ٣١٤٨٠٤٢

الكتاب : الروائيُّون الثلاثة

الكاتب : يوسف الشارونى

الناشر : مركز الحضارة العربية

الطبعة العربية الثانية : القاهرة ٢٠٠٢

رقم الإيداع : ٢٠٠٢/٩٢٧٠
الترقيم الدولى : I.S.B.N.977-291-382-8

الغلاف
تصميم وجرافيك : ناهد عبد الفتاح

الجمع والصف الالكترونى :
وحدة الكمبيوتر بالمركز
تنفيذ : سيد حرزاوى
تصحيح : زكريا منتصر

مقدمة

هذا الكتاب ثمرة رفقة امتدت مع أدبنا المصرى بوجه عام وروائيينا الثلاثة بوجه خاص. وهم روائيون يجمعهم جيل واحد هو الجيل الذى أنضجته الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ - ١٩٤٥). وقد تخلف عن الرفقة اثنان هما:

محمد عبدالحليم عبدالله، ويوسف السباعى، وبقى نجيب محفوظ - أمد الله فى عمره - يؤنس رفقتى الأدبية.

فهذه الدراسات لم تكتب دفعة واحدة فى شكل متكامل، بل هى أشبه بالذكريات أو المذكرات الأدبية، نمت شيئًا فشيئًا مع النمو القصصى لروائيينا حتى تبلورت فى هذه الدراسات التى اجتمع شملها وتجاورت فى هذا الكتاب.

ولئن جاء ترتيب نشر الدراسات بالنسبة لكل أديب بترتيب كتابتها تاريخيًا، إلا أننا تجاوزنا هذا الالتزام عند الدراسة العامة التى تناولت التطور الروائى لكل كاتب، فقد رأينا أن وضعها المنطقى أن تكون فى صدر الدراسات الخاصة بكل روائى.

ولا شك أن هؤلاء الروائيين الثلاثة يمثلهم جيلهم، وكل منهم قد تطور فنه الروائى من مرحلة إلى أخرى أو تعددت اتجاهاته الفنية، مما أخصب حركتنا الأدبية فى منتصف هذا القرن، وعبّد الطرق أمام الأجيال التالية لترتاد بدورها آفاقها وتستكشف عوالمها وتقوم بمغامراتها.

فهذه الدراسات تكريم لروائيينا الثلاثة وجيلهم، وتذكير لمن تلاهم من أجيال، فهى بذلك محاولة لإقامة الجسور بين أجيالنا الأدبية، نأمل أن تحقق ما نرجوه منها..

نجيب محفوظ

- التطور الروائى عند نجيب محفوظ.
- بين القصرين والتمرد والثورة على الاستبداد.
- السراب.
- الشحاذ.
- الفن الروائى بين «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ و«الرجل الذى فقد ظله» لفتحى غانم.

التطور الروائى
عند نجيب محفوظ

فى التاريخ الأدبى لكل أمة نجد الرواد الذين لهم فضل ابتكار أو إدخال أنواع أدبية، كما نجد الذين جاءوا بعد ذلك وعملوا على إرساء هذه الأنواع الأدبية وإقرارها بحيث تصبح معترفًا بها. ولا يشذ تاريخنا الأدبى الحديث عن هذه القاعدة. ففى مجال القصة بمعناها الحديث نجد الرواد الذين كانوا يتلمسون الطريق لهذا النوع الأدبى فى لغتنا. ولئن كنا ننظر إلى كتاباتهم بمقياس اليوم فنجد أنه لا تتحقق فيها العناصر الفنية التى ننشدها، فيجب ألا ننسى أنه كان لهم فضل الريادة. من هؤلاء الرواد المويلحى صاحب «حديث عيسى بن هشام» ومحمد حسين هيكل فى روايته «زينب». كذلك نجد فى تلك الفترة ظهور أشخاص لهم نشاط موسوعى، ومحاولات فى جميع الأنواع الأدبية، نجد مثلاً المازنى والعقاد وطه حسين يكتبون الشعر والرواية والقصة القصيرة والدراسات الأدبية والمقالات النقدية.

وعندما قام هؤلاء الرواد بمهمتهم الجليلة أعقبهم جيل آخر، مهمته إرساء محاولات هؤلاء الرواد. وكان أفراده أكثر تخصصًا، منهم من انصرف إلى النقد ومنهم من انصرف إلى الرواية أو القصة القصيرة أو المسرح. فتوفيق الحكيم، وإن عالج الرواية والقصة القصيرة - فإن فنه الأول هو المسرح بلا جدال. ويحيى حقى، وإن عالج الدراسة الأدبية والرواية - فالقصة القصيرة كانت أخصب ما أنتجه.

فى أثر هؤلاء ظهر نجيب محفوظ الذى أرسى بدوره دعائم الرواية المصرية، وعبّد طريقها نهائيًا لمن يتلوه من أجيال. ولو رجعنا إلى شباب

نجيب محفوظ نجد أنه قام بمحاولات يتلمس فيها طريقه الأدبي، فقد عالج الشعر في مرحلة مبكرة من عمره، وذلك على أثر تجربة عاطفية مر بها. ثم اتجه ـ بحكم دراسته ـ نحو الدراسات الفلسفية، حتى أنه هم بتحضير رسالة للماجستير عن فلسفة الجمال، غير أنه ما لبث أن مر بأزمة إبداعية ـ إن صح القول ـ واجه فيها ـ على حد تعبيره ـ أخطر مرحلة في حياته، وفي ذلك يقول:

كنت أمسك بيد كتابًا في الفلسفة، وفي اليد الأخرى قصة طويلة من قصص توفيق الحكيم أو يحيى حقي أو طه حسين ، وكانت المذاهب الفلسفية تقتحم ذهني في نفس اللحظة التي يدخل فيها أبطال القصص من الجانب الآخر. ووجدت نفسي في صراع رهيب بين الأدب والفلسفة.. صراع لا يمكن أن يتصوره إلا من عاش فيه.. وكان عليّ أن أقرر شيئًا أو أجن. ومرة واحدة قامت في ذهني مظاهرة من أبطال «أهل الكهف» الذين صورهم توفيق الحكيم، و«البوسطجي» الذي رسمه يحيى حقي، والفلاح الصغير الذي لا يعرف الدنيا أبعد من حدود عيدان الغاب المنتصبة على حافة الترعة في رواية «الأيام» لطه حسين ، وأشخاص كثيرين من أبطال قصص محمود تيمور.. كلهم كانوا يسيرون في مظاهرة واحدة. وقررت أن أهجر الفلسفة وأن أسير معهم .(١)

ومنذ عام ١٩٣٦ سار نجيب محفوظ في الموكب الأدبي حتى صار أحد الذين يتولون قيادته، وكانت ميزته الأولى أنه كاتب متطور في تفسيره وأسلوبه، يحاول دائما أن يجدد نفسه وأن يكتشف كل يوم عالمه المتغير.

ويعزو نجيب محفوظ اختياره القالب القصصي إلى الظروف السياسية التي كانت تمر بها البلاد وقت نشأته الأدبية، ويوضح ذلك

---

(١) حديث بمجلة الإذاعة، القاهرة، ٣١ ديسمبر ١٩٥٧.

على لسان سوسن - إحدى شخصيات الجزء الثالث من روايته «بين القصرين» - حين تقول: المقالة صريحة ومباشرة ولذلك فهى خطيرة، خاصة وإن كانت الأعين محملقة فينا، أما القصة فذات حيل لا حصر لها، إنها فن ماكر، وقد غدت شكلاً أدبياً سوف ينتزع الإمامة فى عالم الأدب فى وقت قصير.

بدأ محاولاته الأدبية بالقصة القصيرة، ثم وجد أنها تضيق عن استيعاب تجربته الفنية، فهجرها كما هجر الدراسات الفلسفية من قبل، ليقوم برحلته فى عالم الرواية، وقد عبر عن ذلك بقوله: فى الرواية نجد اللحظة أو الموقف الواحد اللذين تمتاز بهما الأقصوصة، وفيها نجد التحليل والنقد كما فى المقالة، ونجد الحوار والموقف الدراماتيكى كما فى المسرحية، وفيها متسع للتعبير الشعرى والخيال الشعرى إن وجد الاستعداد لهما كما فى الشعر. بل إن فى الرواية إمكانيات الوسائل التعبيرية الأحدث منها كالإذاعة والسينما. وبينما نجد فى كل شكل فنى مجالاً محدوداً للتعبير لا يستطيع الفنان أن يتجاوزه، فإن الرواية لا حدود تحدها.. فهى شكل فنى لا نظير له [1].

وهكذا كتب رواياته الثلاث الأولى وهى «عبث الأقدار» (عام ١٨٣٩) ثم رادوبيس (عام ١٩٤٣) ثم كفاح طيبة (عام ١٩٤٤). وكلها روايات تاريخية استلهم فيها التاريخ الفرعونى بالذات.

وكان فى ذلك متأثراً بالتيار القومى الفرعونى الذى اتجه إليه كثير من المصريين فى ذلك الوقت كرد فعل للنفوذ البريطانى. وكانت الرواية الأخيرة تتناول قصة كفاح الشعب المصرى ضد احتلال الهكسوس، وكأنما نجيب محفوظ يذكر بذلك الشعب المصرى بما فعله أجدادهم من قبل مع احتلال مماثل. وهكذا نجد أن نجيب محفوظ - حتى فى مرحلة إنتاجه المبكر حيث كان لا يزال خاضعاً لعوامل رومانسية -

(١) مجلة الآداب، بيروت يونيو ١٩٦٠، ص ١٨.

نجده لا يكتب لمجرد الفن. فمجرد استلهام رواياته للتاريخ الفرعونى كان دلالة على أن نجيب محفوظ يتخذ موقفًا مما يحدث فى وطنه.

وكانت قصة «كفاح طيبة» إيذانًا بانتهاء المرحلة الأولى من حياة نجيب محفوظ الأدبية وبداية مرحلة أخرى.. فنشر فى العام التالى (عام ١٩٤٥) روايته «القاهرة الجديدة». وواضح أن عنوان «القاهرة الجديدة» إنما وضع فى مقابل «مصر القديمة» التى كان نجيب محفوظ يولى وجهه نحوها من قبل. وإن كانت تعنى من ناحية أخرى أنه تناول فيها حياة طلبة الجامعة وسكان الأحياء الجديدة فى القاهرة.. وبذلك انتهت مرحلة نجيب محفوظ الأدبية فى رحاب التاريخ لتبدأ فى أحياء القاهرة حديثها ثم قديمها، انتهت رحلته من الزمان الماضى لتبدأ فى المكان الحاضر. وكانت هذه الرحلة تتميز عن سابقتها بالروح النقدية واتقان الصنعة الروائية شيئًا فشيئًا حتى تنضج فى «بداية ونهاية» ثم تبلغ ذروتها فى ثلاثية «بين القصرين» آخر أعمال هذه الرحلة، وهى الرواية التى زاوج فيها بين الرواية التاريخية والاجتماعية، إذ تناول فيها ثلاثة أجيال من حياة إحدى الأسر المصرية تبدأ قبيل الحرب العالمية الأولى وتنتهى بانتهاء الحرب العالمية الثانية، وكأنما نحن بإزاء رجعة إلى المرحلة الأولى مع عدم التخلى عن الاتجاه الذى ساد فى المرحلة الثانية.

ويتميز الفن الروائى عند نجيب محفوظ فى هذه المرحلة بالنقاط الآتية:

أولا: من ناحية القالب القصصى نجد أنه يسير على نهج القالب القصصى للأدب الأوربى فى القرن التاسع عشر وأوائل العشرين، وهو القالب الذى اعتنق بعض مؤلفيه المدرسة الواقعية واعتنق البعض الآخر المدرسة الطبيعية. فنجد أنفسنا أمام حشد من الشخصيات، قد يبرز أحدها باعتباره بطلاً للقصة، لكنه لا ينفرد بهذه البطولة بل توجد إلى جانبه مجموعة من الشخصيات تؤثر حياتهم فى البطل ويتأثرون به، ويفرد لهم المؤلف فصولاً بأكملها. وهذا الضرب من القصص نجده مثلاً

عند ديكنز وتولستوى وزولا، حيث يعرض المؤلف لحادث، ثم يتركه فى الفصل الذى يليه ليعرض لحادث آخر، فإذا كان الفصل الثالث أو الرابع عاد إلى موضوع حديثه فى الفصل الأول. وكأن أمامه مجموعة من الخيوط يحيكها فى نسيج متماسك.

ثانيًا: كان الأثر الذى يتركه نجيب محفوظ فى نفوس قرائه بعد قرادة رواياته يشوبه التشاؤم بسبب هزيمة أبطاله وضعف شخصياته، وقد يحدث لهم - بعد فوات الوقت - تغير فجائى، تكون نتيجته أنهم يدفعون ثمنه فادحًا قد يكون حياتهم نفسها. نجد هذا قد حدث لكامل رؤية لاظ بطل السراب - ولعباس الحلو أحد أبطال زقاق المدق، ولحسنين أحد أفراد بداية ونهاية. ويعلل نجيب محفوظ هذا بقوله:

لقد كتبت كل هذه القصص فى ظل عهود التفاؤل فيها يعتبر نوعًا من التخدير والرضا بالواقع. ونهايات قصصى الحزينة ليس كل ما فيها هو الحزن.. إن فيها حثًا على الثورة على أوضاع المجتمع وتغيير نظمه.. قد ينتحر البطل، ولكن لماذا انتحر.[1]

كما يقول عن زقاق المدق: إن هذه الرواية قد كتبت فى فترة كان يغلب على حياتنا فيها الشقاء وما يشبه اليأس، فاستدعى الصدق إخراج هذه الصورة. ولكن من ناحية أخرى أعتقد أن كل شخص فى الزقاق كان يحاول تحسين حياته، على قدر طاقته فى حدود ظروفه البالغة السوء. وتخفيف النظر بلون وردى خيالى كان يعتبر نوعًا من التخدير والخيانة، وتثبيط الهمم، لأن المقصود من الرواية هو تحريك الضمائر وتغيير الواقع.[2]

كما فسر ما يسود بعض شخصياته من انحلال خلقى بقوله: كنت

---

(١) الحديث السابق بمجلة الإذاعة.

(٢) الكاتب والطبقة التى يعبر عنها، مجلة روز اليوسف، القاهرة، أكتوبر ١٩٥٧، ص١٤.

أستغل الشذوذ الجنسى فى ذلك الحين كعلامة من علامات الفساد السياسى فى العهد البائد.. فى السياسة مثلاً كانت بعض مواد النجاح أو أهمها للشباب الناشئ هى القرابة، الانتهازية، الرشوة،.. ثم انتهازية الجمال سواء كان فى الذكر أو الأنثى. لهذا كان الشذوذ يصاحب الانحلال خطوة خطوة، وكانت مهمتى هى الإحاطة الشاملة بهذا الانحلال وتسجيله.[1]

ثالثا : كان الاهتمام بالتفاصيل هو العنصر الغالب على أسلوب تلك الروايات. وقد بلغ الاهتمام بهذه التفاصيل ذروته فى ثلاثية بين القصرين، حيث نجد الاهتمام بذكر تفاصيل الأمكنة وهيئة الأشخاص ودوافعهم النفسية والحياة الاجتماعية والسياسية والفنية حتى بلغ الوصف التسجيلى فى بعض الصفحات درجة الإملال. وهذه هى طريقة المدرسة الواقعية التى تلجأ إليها حتى يتم لها ما يعرف فى الأعمال الأدبية بعملية «الإيهام بالواقع». يقول نجيب محفوظ: «وأكثر التفاصيل فى القصص صناعة ومكر لإيهام القارئ بأن ما يقرؤه حقيقة لا خيال إذ إنه يثبت الموقف أو الشخص كحقيقة مثل التفاصيل المتصلة به، وكلما دقت كان القارئ أسرع إلى تصديقها».[2]

رابعا : إن الطبقة الوسطى كانت هى البيئة الاجتماعية التى تناولها محفوظ فى رواياته سواء التى تعيش فى أحياء القاهرة الجديدة أو فى أحيائها القديمة. كما كانت القاهرة هى البيئة المكانية التى يتحرك فيها أبطاله. وقد عبّر نجيب محفوظ عما يضطرم فى هذه الطبقة من أقصى يمينها إلى أقصى يسارها وعن الحرص والحذر الذى يتسم به موقف بعض أفرادها والحياد الدقيق الذى يتسم به موقف البعض الآخر.

---

(١) إبراهيم الوردانى، رحلة فى رأس نجيب محفوظ، صحيفة الجمهورية، القاهرة، ١٩ أبريل ١٩٦٠، ص ٢٠.

(٢) مجلة الآداب، بيروت، يونيو ١٩٦٠، ص ٢٠.

ويبدو أن نجيب محفوظ بعد أن فرغ من كتابة ثلاثيته اتضح له أنه لو كتب بهذا الأسلوب فإنه سيكرر نفسه لا محالة. فالأسلوب الأدبى كالمنجم، على الفنان المبدع أن يبحث عن غيره حين يحس أنه استنفد ما فيه، وإلا فلن يستخرج إلا التراب، بهذا أنقذ نجيب محفوظ نفسه من خطر التكرار مستفيداً من تجربته الفنية السابقة وما بلغه من عمر يتيح له أن يصل إلى مرحلته الأدبية الجديدة التى كان قد أشرف عليها.

ولئن كان انتقال نجيب محفوظ من مرحلة الرواية التاريخية الفرعونية إلى مرحلة الرواية الاجتماعية المعاصرة قد تم دون معاناة لحظة من لحظات التأزم، فإن انتقاله إلى مرحلته الأدبية الثالثة ـ مرحلة الواقعية الجديدة على حد تعبيره ـ جاء نتيجة أزمة مر بها أشبه بتلك التى سبق أن مر بها عندما ترجح بين الدراسات الفلسفية والكتابات الأدبية. وقد تضافرت هذه المرة عوامل خاصة بتطوره الفنى ـ كما ذكرنا ـ مع عوامل اجتماعية وسياسية كان مجتمعنا المصرى يمر بها، ولهذا لم تكن الأزمة أزمة نجيب محفوظ وحده، بل أزمة كل فنان وأديب كان فنه وأدبه يتجه نحو نقد المجتمع المنحل من حوله حتى ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢. وفى هذا يقول نجيب محفوظ:

الواقع أننى انتهيت من كتابة الثلاثية فى أبريل عام ١٩٥٢، أى قبل الثورة بأقل من ثلاثة أشهر، وكانت سلسلة كتبى محاولات لتحليل المجتمع القديم ونقده. فلما انهار ذلك المجتمع وجدت نفسى فى موقف من يبحث عن قيم جديدة يستلهمها فى عمله، فالفن بعد الثورة ـ أى ثورة ـ يجب أن يتغير عما كان قبلها، ولو أننى واصلت نقد المجتمع القديم كما يفعل بعض الزملاء لكررت نفسى ولكررتها أيضاً بلا حماس.(١)

وهكذا تكونت أزمة نجيب محفوظ بحثاً عن أسلوب جديد ومضمون

(١) المساء الأسبوعى، القاهرة، ٢١ أكتوبر، ١٩٦٢.

جديد وأعلن قائلاً: إن الظروف التى دفعتنى إلى الكتابة قد تغيرت من أساسها ونتيجة لذلك شعرت بفراغ، لعله مؤقت، ولعله نوع من الاستجمام والاستيعاب لأسلوب جديد فى الكتابة، ولعله النهاية.[١]

ولكنها لم تكن النهاية، فقد يتلمس الطريقة الجديدة قائلاً: أنا الآن فى حالة تدبر واستيعاب.. ولا أعرف متى أعود إلى الكتابة. ولكن عندما أستأنف الكتابة لن أعود إلى الواقعية مرة أخرى، لقد مللت هذا اللون من الكتابة، وتكفينى أطنان الواقعية التى شحنتها فى رواياتى. إننى أشعر بتطور فى أعماقى، وسوف ينتهى هذا التطور حتماً بطريقة جديدة فى الكتابة أستعملها عندما أمسك قلمى الكوبيا وأوراق العرائض مرة أخرى.[٢]

وهكذا بدأت المرحلة الأدبية الثالثة التى مر بها نجيب محفوظ تلك المرحلة التى بدأها بقصة «أولاد حارتنا». هذه المرحلة يمكن تسميتها بالواقعية الجديدة عند نجيب محفوظ.. وهى واقعية لا تحتاج إطلاقًا لمميزات الواقعية التقليدية التى يقصد بها أن تكون صورة كاملة من الحياة، بل هى تتجاوز التفاصيل والتشخيص الكامل، وهى تطور فى الأسلوب والمضمون معاً.

وقد عرف نجيب محفوظ هذه المرحلة بقوله: الواقعية التقليدية أساسها الحياة، فأنت تصورها وتبين مجراها وتستخرج منها اتجاهاتها وما تتضمنه من رسالات، وتبدأ القصة وتنتهى وهى تعتمد على الحياة والأحياء وملابساتهم بكل تفاصيلها. أما فى الواقعية الجديدة فالباعث إلى الكتابة أفكار وانفعالات معينة تتجه إلى الواقع لتجعله وسيلة للتعبير عنها. فأنا أعبر عن المعانى الفكرية بمظهر واقعى تماماً.[٣]

---

(١) المساء، القاهرة، ٥ فبراير، ١٩٥٨ .

(٢) الحديث السابق بمجلة الإذاعة .

(٣) حديث لصحيفة الجمهورية، القاهرة، مايو ١٩٦٢، ص ١٩.

معنى هذا الكلام أن واقعية نجيب محفوظ السابقة كانت الحياة فيها تسبق المعنى الفكرى، أما واقعيته الجديدة فالمعنى الفكرى يسبق الأحداث التى تعبر عنه. ولا شك أن الخبرة التى اكتسبها نجيب محفوظ فى مرحلته الأدبية السابقة قد مكنت له النجاح فى مرحلته التالية، ولولا تلك الخبرة لطغت الفكرة على قصصه الأخيرة وأصبحت شخياته مجرد أفكار ذهنية تتصارع فى معارك وهمية.

كذلك لم يكن من الممكن لنجيب محفوظ أن يصل إلى واقعيته الجديدة إلا بعد أن مر بمرحلة الواقعية التقليدية. وكان المسئول عن هذه الضرورة تاريخنا الأدبى. فالرواية المعاصرة فى أوربا لم يقدر لها الظهور إلا بعد وجود تاريخ أدبى طويل وراءها ظهرت فيه مختلف أنواع المذاهب الأدبية. وما كان لنجيب محفوظ أن يكتب بأسلوب الرواية الغربية المعاصرة دون أن يكون وراءه فى تاريخنا الأدبى تلك الخطوات التى سبقت هذه الأساليب الجديدة. لهذا فقد خطا نجيب محفوظ -وجيله من الروائيين الآخرين- هذه الخطوات الضرورية الأولى، ونجيب محفوظ على وعى بذلك فنراه يقول:

عندما بدأت الكتابة كنت أعلم أننى أكتب بأسلوب أقرأ نعيه بقلم فرجينيا وولف. ولكن التجربة التى أقدمها كانت فى هذا الأسلوب. وقد تبينت بعد ذلك أنه إذا كانت لى أصالة فى الأسلوب فهى فى الاختيار فقط.. لقد اخترت الأسلوب الواقعى، وكانت هذه جرأة، وربما جاءت نتيجة تفكير منى. ففى هذا الوقت كانت فرجينيا وولف تهاجم الأسلوب الواقعى وتدعو للأسلوب النفسى. والمعروف أن أوربا كانت مكتظة بالواقعية لحد الاختناق. أما أنا فكنت متلهفًا على الأسلوب الواقعى الذى لم نكن نعرفه حينذاك. الأسلوب الكلاسيكى الذى كتبت به كان هو أحدث الأساليب وأشدها إغراء وتناسبًا مع تجربتى وشخصى وزمنى. وأحسست بأننى لو كتبت بالأسلوب الحديث

سأصبح مجرد مقلد.

ثم يستطرد قائلاً: وأحب أن أشير إلى أن أسلوبى فى رواية «أولاد حارتنا» أسلوب حديث لأن التجربة نفسها حديثة.[1]

ومع ذلك فإن بذور الأسلوب الجديد التى كانت قد وجدت طريقها فى الأعمال الأخيرة لنجيب محفوظ فى مرحلته الأدبية السابقة، سبق أن وجدت طريقها فى رواية بداية ونهاية.. لا سيما عندما كان حسنين يخاطب نفسه قبل أن يقدم على الانتحار. كما ورد هذا الأسلوب فى مواضع متفرقة من الثلاثية. ولكنه، كما يقول نجيب محفوظ: فى الثلاثية كنا نقدم جيلاً وزمانًا ومكانًا بلا قصة دراماتيكية، فالتفاصيل فى هذه الحالة هدف جوهرى. ولقد اختفت هذه الظاهرة عندما تغير الهدف كما حصل فى أولاد حارتنا واللص والكلاب والسمان والخريف، ولهذا لم يعد لها ذلك الطول الذى سبق أن بلغ أقصاه فى الثلاثية.

***

وهكذا نجد نجيب محفوظ فنانًا متطوراً متجدداً لا يعرف الوقوف.. ولعل من أكبر أسباب نجاحه - إلى جانب الهبة التى وهبها - أنه عرف طريقه ومضى فيه لا يشتت بصره وهج الشهرة ولا بريق المادة. فهذه الرهبنة الفنية التى عاشها هى التى تمده بأسلوب النجاح فى العمل الذى انقطع له، وهى رهبنة لا تعزله عن الحياة بحيث تجرده من معاناتها ولكنها أيضًا تبعده عن أن ينغمر فيها بحيث تشغله عن التأمل فيها والتعبير عنها.

وهو يقارن نفسه بأرنست هيمنجواى فيقول إنه كان يعيش حياته ثم ينقلها بتفاصيلها للناس.. التجربة التى يفتقدها يبحث عنها ويطير إليها فى أى مكان من الأرض ليعيشها ويكتب عنها، أما أنا فالكتابة

---

(١) أحمد عباس صالح، صحيفة الجمهورية، القاهرة ٢٨ أكتوبر ١٩٦٠.

بالنسبة لى عملية تعذيب تمزق أعصابى. فعملى الحكومى يستغرق معظم النهار.. وفى الليل أمسك الكوبيا.. وأظل أكتب ساعتين على الأكثر ثم لا أطيق. ويسمى الناس ما أكتبه أدبًا فقط. أما أنا فأسميه أدب موظفين.[1]

ولا شك أن نجيب محفوظ قد ناقش نفسه وناقش موقفه كثيراً وعبر لنا عن هذا النقاش فى السكرية. فهو مايزال الفنان القلق الذى لا يعرف هل تراه كسب أم خسر من هذه الحياة الأدبية التى يحياها.. ونحن نطمئنه بأن أحداً لا يعرف الطمأنينة التى يتوهمها. وأنه عرف كيف يستغل هذا القلق الخصب، فصنع لنا أصدقاء لا ننساهم مثل حميدة بطلة زقاق المدق وعباس الحلو حبيبها وحسين كرشه صديقه، ومثل أحمد عبدالجواد ذلك الأب المزدوج الشخصية فى ثلاثية بين القصرين وأبنائه فهمي وياسين وكمال، ومثل اللص سعيد مهران ونبوية وعليش ونورا، حشداً من الأصدقاء الذين نعرفهم ونحبهم لأننا تألمنا مثلما تألموا وأخطأنا مثلما أخطأوا ولأننا نشعر أن إنسانيتهم قريبة من إنسانيتنا، ولعل فى هذا بعض العزاء له وأكبر المتعة لنا..

مجلة آخر ساعة، القاهرة، ديسمبر ١٩٦٢.

(١) الحديث السابق بمجلة الإذاعة.

السراب

تحتل قصة السراب مكانة تاريخية هامة بالنسبة للقصص فى الأدب العربى بوجه عام وبالنسبة للتاريخ الفنى لمؤلفها نجيب محفوظ بوجه خاص.

ونحن هنا لن نناقش النواحى الفنية فى هذه الرواية، إنما نلفت النظر إلى أن هذه هى المرة الأولى التى يكتب فيها نجيب محفوظ رواية بضمير المتكلم ، فهى أشبه باعتراف، ذلك لأن نجيب محفوظ يحدثنا هنا عن العالم الإنسانى الداخلى بعد أن كان يقف من قبل فى رواياته السابقة موقفًا لا يتيح فيه لشخصياته فرصة كبيرة للتحليل الذى ساد الأدب الأوربى الحديث، متفقًا بذلك والتطورات الخطيرة التى صاحبت علم النفس فى مطلع القرن العشرين. ولهذا نجد أن نجيب محفوظ إن كان يذكرنا فى روايته «زقاق المدق» بديكنز مثلاً، فإننا نجده يذكرنا فى السراب ببول بورجيه مثلاً. وقد لا يكون ضمير المتكلم هو الوسيلة الوحيدة إلى ذلك، ولكن مما لا شك فيه أنه يمكن الإفادة منه إفادة كبيرة.

ومن ناحية أخرى نستطيع أن نقول فى غير مبالغة كذلك إن هذه هى أول رواية فى الأدب العربى تقوم على أساس سيكولوجى أو هى - بمعنى أصح - تقيم أمامنا بناء سيكولوجيًا متماسكًا معبرة بذلك عن مدى وعى مجتمعنا بالأمراض النفسية والانحرافات الجنسية، فاقترب بذلك نجيب محفوظ خطوة من روح العصر، ولا سيما مما يعانيه أفراد الطبقة الوسطى من مشاكل وانحرافات، ولا شك أن بطلنا شاذ شذوذًا جنسيًا، ولكن العمل الفنى قد ارتفع به بحيث يجعلنا جميعًا نشارك البطل شيئًا

من شذوذه، وكثيراً مما يعانيه من اضطراب وتعقد في حياته.

فهنالك أولاً هذا التعلق الشديد القائم بين الأم وابنها وبين الابن وأمه، فهو يقول:

«كانت أمي وحياتي شيئًا واحداً، وقد ختمت حياة أمي فى هذه الدنيا. ولكنها لا تزال كامنة فى أعماق حياتي، مستمرة باستمرارها. لا أكاد أذكر وجهاً من وجوه حياتي حتى يتراءى وجهها الجميل الحنون، فهي دائماً وأبداً وراء آمالي وآلامي، وراء حبى وكراهيتى، أسعدتنى فوق ما أطمع وأشقتنى فوق ما أتصور، وكأنى لم أحب أكثر منها، وكأنما لم أكره أكثر منها، فهي حياتي جميعًا، فلأعترف بأني أكتب لأذكرها هي ولأستعيد حياتها هى، بذلك تعود الحياة كلها». وقصة الحب الذى يخفى وراءه كراهية لا شعورية قصة معروفة فى التحليل النفسى، فكلما ازداد حبنا لشخص ما زادت كراهيتنا اللاشعورية له، لأننا بإزائه نضحى بغريزة حفظ الذات فى سبيل غريزة حفظ النوع، وهذه التضحية تسبب الكراهية اللاشعورية، إننا نحرم أنفسنا فى سبيل الشخص المحبوب من متع لولاه لأتحناها لأنفسنا، فإذا ما بدا لنا منه ما يسوؤنا انفجرت كراهيتنا اللاشعورية المكبوتة وأصبح أعدى أعدائنا، وهكذا فالابن يحب أمه لأنها تطعمه وتكسوه وترعاه، وهو يكرهها لا شعوريًا لأنها تحرمه من متع يظنها ضرورية له وتتحكم فى رغباته..

وكان والده سكيراً عربيداً انفصل عن الأم وأخذ منها ابنها الأكبر «مدحت» وابنتها «راضية» فلم يبق لها إلا طفلها «كامل» تحدوه بحنانها «فلم أدرك إلا بعد فوات الوقت أنه كان حنانًا شاذاً قد جاوز حده، ومن الحنان ما يهلك، كانت مصابة فى صميم أمومتها فوجدت فيّ أنا السلوى والعزاء والشفاء. كرست حياتها جميعًا لى، أنام فى حضنها وأقضى نهارى على كتفها أو بين يديها. وحتى فى الأوقات التى كانت تتعهد فيها شئون البيت لم أكن أفارقها أو لم تكن تدعنى أفارقها،

وحتى في المطبخ أمتطى منكبها مفترشًا رأسها بخدى متسليًا بمشاهدة الطاهي وهويشعل النار ويقطع اللحم ويخرط البصل، بل كنا نستحم معًا، فتحطنى فى طست عاريًا وتجلس أمامي متجردة، فأرشها بالماء، وأقبض على رغوة الصابون النافشة على جسدها فأدلك بها جسدى».
وهكذا نشأ بطلنا كأنه «عضو من أعضاء جسمها».

فلما نما قليلاً تعلق بخادمته تعلقًا كان له أثره البعيد في حياته، فهو يقول عنها «فانجذبت إليها على قبحها فى اهتمام وسرور. وواجهت التجربة بلذة وسذاجة. على أن العهد بها لم يطل، فما أسرع أن ضبطتنا أمي متلبسين. ورأيت فى عينى أمي نظرة باردة قاسية فأدركت أنى أخطأت خطأ فاحشًا. وقبضت على شعر الفتاة ومضت بها فلم تقع عليها عيناى بعد ذلك».

فلما بلغ سن المراهقة تكونت لديه عادة جديدة في حياته الجنسية، لم يعانها بطلنا كما يعانيها بقية الناس بل هو أفرط فيها نتيجة العقدة الأولى التى كونتها ظروف أسرته وطفولته.. «واكتشفت بنفسي - تحت ضغط الحاجة - هواية الصبا الشيطانية، لم يعرفنى بها أحد إذ كنت معدوم الرفاق، فاكتشفتها كما اكتشفت أول مرة فى حياة البشر، واستقبلتها بالدهشة واللذة، ورضيت بها عن كل شيء في الوجود، ووجدت فيها آنسًا لوحدتى الغريبة وعكفت عليها فى إدمان» ولكن لم ينس الخادمة الدميمة، مما يذكرنا بما يقال عن التثبيت عند موضوع معين في التحليل النفسي، فقد ثبت بطلنا عند علاقته بالخادمة القبيحة، ولهذا كانت الموضوعات التى يمارس عليها عادته موضوعات من نفس هذا النوع «ومن عجيب أن خيالى فى عشقه لم يتعد دائرة الخوادم بالمنيل اللائى يسعين حاملات الخضر والفول.. كأنى موكل بعشق الدمامة والقذارة - إذا طالعت وجهًا ناضرًا مشرقًا يقطر نورًا وبهاء ملكنى الإعجاب وبردت حيوانيتى، وإذا صادفنى وجه دميم ذو صحة

وعافية أثارني وتملكني واتخذته زاداً لأحلام الوحدة وعبثها» وهكذا زاد انطواؤه على نفسه «يحارب ويقتل ويقهر، يمتطي متون الجياد ويعتلي الطائرات ويقتحم الحصون ويستأثر بالحسان، وينكل بالتلاميذ تنكيلاً مروعًا». ونحن نعرف ما لهذه الرموز في أحلام النوم وأحلام اليقظة من معان جنسية كشف لنا عنها التحليل النفسي.

وترتب على هذه شعوره بالعجز أمام الحياة، ومحاولاته المتكررة للانتحار، وإدمانه للشراب، ثم خوفه المستمر من الأماكن المتسعة المزدحمة، حتى لقد ترك كلية الحقوق وهو بالسنة الإعدادية لأنه طلب منه أن يخطب في جمع التلاميذ فلم يستطع. وقد ارتبك يوم زفافه في تصرفاته ارتباكًا مخجلاً «وعددت ما يخيفني في هذه الدنيا من الأناس والأجواء والفيران والصراصير».

أما علاقته بأبيه فقد لخصتها له أمه قائلة: «قابله إذاقابلته بأدب فهو أبوك على كل حال، ولكن لا تنس فيما بينك وبين نفسك أنه هو الذى عذبنا جميعًا» وكان أبوه بالنسبة له ذا فائدة واحدة هو أنه يوم يموت يوم يرث منه ثروة تنقذه من فقره وتعينه على الزواج.

وكانت أمه تقف عقبة في هذا السبيل، فهي ما تفتأ تقول له: «إنى أريد لك عروسًا جديرة بك حقًا، ويبهر حسنها الأعين وتطرى أخلاقها الألسن، ومن أسرة كريمة ذات محتد، فتهيئ لك قصراً شامخًا. فسألتها وأنا أدارى غيظي: وأين توجد مثل هذه العروس؟ فقالت وهى تعض شفتيها: ستوجد حين يأذن الله. وقلت لنفسي: هذا تعجيز بلا ريب. واحتدم الغيظ بصدرى». ولكى يوفق بين حبه للجنس الآخر وحبه لأمه الذى يقف عقبة في هذا السبيل نراه يقول «كيف تكون الحياة لو خلت من هذه الأم الحنون؟ واقشعر بدنى، بيد أن خيالى لم يمسك عن هذيانه. فتتابعت المناظر أمام عينى واستسلمت لمشاهدتها في حزن صامت ثقيل. رأيت بيتًا مقفراً ورأيتنى تائهًا حائراً كمن ضل

سبيله في مغارة، وهذا جدى متبرمًا ساخطًا يصب جام غضبه على الخادم العجوز والطاهي، ولمست عجزى عن مواصلة هذه الحياة الموحشة، فاقترحت على جدى أن أتزوج لنجد من يكلؤنا برعايته. ثم رأيت حبيبتي بقامتها الرشيقة ووقارها المحبوب تتعهد البيت وآله بعطف سابغ وحب شامل. ثم رأيتنا جميعًا - أنا وزوجي وجدى - واقفين على قبر عزيز نرويه بدموعنا». وهنا نجد كيف تستطيع الرغبة اللاشعورية في القضاء على الأم أن تجد طريقها إلى حلم اليقظة بطريقة يقبلها الرقيب، فهو يبكي أمه، ولكنها أمه التي ماتت فهو يحبها وهو يقتلها، لأن موت أمه هو الوسيلة الوحيدة لزواجه.

ومع ذلك فإن حبه لفتاته «رباب» لم يكن إلا انعكاسًا لحبه لأمه، فقبل أن يخطبها كان يبعدها عن مجال تخيلاته أثناء ممارسته لعادته «وقد ذكرتها في أعماق الليل، وفي وحدتي النفسية وهذيان الأحلام الجنسية يعبث بخيالي، فوجدت من نفسي اعتراضًا وتمردًا وإباء شديدًا، فأبعدتها عن أتون عادتي الذميمة، قانعًا هنا بالحيوانات القذرة التي تلهم أحط الإحساسات من جسدى».

وهو حين تزوجها لم يستطع أن يقربها «ومن عجب أن بصرى لم يتطفل عليها فاتجه إلى السماء خلال النافذة، وامتلأت نفسي حياة لا عهد لي بها، أما جسمي فظل جامدًا باردًا لا ينبض ولا تدب فيه حياة». «ولا أدرى لماذا كنت أتخيلها مثالاً لضبط النفس بل والبرود أيضًا، ولكنى لمست في قبلاتها حرارة تذيب القلب». «إني أبدو كروح خالصة لا يحيط بها جسد فكيف أجد جسدى». «ومضت بنا الأيام في حب طاهر فامتزج روحانا، حتى صارا روحًا واحدًا في جسمين غير متصلين».

وهذا هو الحب الذى يذكرنا بالحب العذرى وبالحب الرومانتي الذى كشف لنا فرويد عن أسسه النفسية، حيث ينعكس فيه حب الأم، وهو

حب غير مشوب برغبة جنسية مشعور بها، لأن الناحية الجنسية يختص بها آخر هو الوالد، والناحية العاطفية هى التى تكون للابن، وكأنما الابن يقول للأب: انظر إننى خير منك، أنال العاطفة الخالصة ولست أهتم بهذه الشهوات. ومن هنا تكون الكراهية اللاشعورية نحو الوالد كمنافس للابن فى حب الأم. ففى سن المراهقة يكون الحب الأول عادة انعكاساً لهذا الحب فتسبغ الصفات الملائكية على الشخص المحبوب - كما كانت تسبغ على الأم - ويبعد عنه كل رغبة جنسية، وقد يحدث ألا يستطيع الشخص عبور هذه المرحلة وتستحيل إلى لون من ألوان عقدة أوديب. وقد يكون هذا الموضوع للحب عاهراً أو مغنية أو ممثلة لا شأن لحبيبها بعلاقاتها الجنسية بغيره من الرجال لأنهم يمثلون الوالد ولأنه قد لا يكون ثمة سبيل للاتصال بها على هذا النحو فى يوم ما، بينما هى تمثل الأم. وبينما هو يقدس هذا الموضوع نراه يشبع رغبته الجنسية مع شخص آخر. يقول فرويد فى كتابه «سيكولوجية الجماعة وتحليل الأنا» إن كثيرين من الأدباء يجدون فى هذه الثنائية موضوعاً خصباً لمؤلفاتهم.

وهكذا نرى بطلنا لا يستطيع إشباع رغبته مع زوجته، حتى ليفضل ممارسته عادته، فإذا ما بدت فى أفق حياته «عنايات» وهى سيدة دميمة، استيقظ شذوذه القديم الذى لازمه منذ علاقته بالخادمة الدميمة واستطاع أن يحقق مع عنايات رغبته التى لم يستطع تحقيقها مع زوجته «ذابت الدنيا فى نشوة جنونية ساحرة خرجت منها سكران بخمر الظفر والارتياح العميق. وشعرت من الأعماق برغبة إلى هذه المرأة ليست دون الرغبة إلى الحياة، بل هى الحياة نفسها، والكرامة والرجولة والثقة والسعادة. افتر ثغرى عن ابتسامة ظفر وسعادة. ورمقتها بنظرة امتنان لم تدرك عمقه. وهيهات لها. إنى بين يديها أتمرغ فى التراب. ولكنه تراب طيب حنون يجود بالثقة والسعادة. وأدركت أخطاء الحياة

الماضية. وذكرت زوجتي المحبوبة في حزن وقنوط أوشكا أن يعصفا بعمر الساعة الساحرة. ولم أتردد عن تحميلها تبعة تعاستي كلها».

وتنتهي القصة بخيانة زوجته له، ثم موتها في محاولة إجهاضها لإخفاء خيانتها، وهنا اكتشف البطل أخيراً قائلا: «إني أخطأت في تصديق ما ادعت أنها تكره الحب الجنسي، وإن عجزي حيالها هو الذي رمى بها في أحضان الغواية.. كان حبًا صادقًا، لكن عرضت له ريح ثلجية فاقتلعت جذوره وأغاضت منها ماء الحياة. ألست شريكًا في قتلها؟.. كان حبي سروراً إلهيًا ثم مضى مخلفًا وراءه مقتًا وغضبًا». ثم أحس بما كان لأمه من يد في كل هذا الشقاء الذي لازمه فقرر أن ينفصل عنها ـ لأول مرة في حياته ـ قائلاً لها: «اذهبي إلى أختي أو إلى أخي واحسبيني منذ اليوم في عداد الأموات.. ووليتها ظهري وغادرت الحجرة ونحيبها يقرع أذني» ولكن أمه لم تستطع أن تتلقى الصدمة، وكانت مريضة بقلبها فعاودتها النوبة وماتت. ولم يستطع هو أن يتلقى هذه الصدمة بدوره، فاعتقد أنه قتل أمه كما اعتقد أنه قتل زوجته من قبل، ثم أغمي عليه ثلاثة أيام، لازم بعدها الفراش شهرين «الحق أنني لم أشك الوحدة التي ألفتها العمر كله، ولكني استوحشت الوحدة التي خلفتها أمي».

إننا نرى في هذه القصة بناء سيكولوجيًا متماسكًا، أساسه العقدة الأوديبية وما يتبعها من انحراف جنسي ثم ما ترتب على ذلك من عدم القدرة على الاتصال بكل ما يذكر بالأم وصورتها وتفضيل العودة إلى عادته القديمة، بينما يثير شهوته كل ما هو دميم نتيجة للتثبيت الذي حدث له منذ كانت له علاقة بخادمة دميمة. وإذا كنا نعلم أن مصادر التحليل النفسي الرئيسية الثلاثة هي الوثائق التي يحصل عليها أطباء النفس أثناء معالجتهم مرضاهم، ثم الأساطير ثم الآداب المختلفة. فلا شك أن قصة نجيب محفوظ تضاف إلى هذا التراث الأخير كمرجع له

أهميته فى الدلالة على ما يعانيه الكثيرون من انحرافات وتعقد ومرض.

هذه هى الخطوط الرئيسية التى تقوم عليها دعائم القصة من الناحية السيكولوجية، هذه القصة التى ستذكر فى الأدب المصرى باعتبارها أول قصة عبر لنا فيها مؤلفها عن هذه الدعائم فى تماسك تام بين نواحيها المختلفة وخلال تطورها .

مجلة علم النفس، القاهرة، يناير ١٩٥٠.

بين القصرين
التمرد والثورة على الاستبداد

قصة «بين القصرين» قصة أسرة عاشت فى الربع الأول من هذا القرن، وتبدأ حوادث الرواية يوم «قبل العرش الأمير أحمد فؤاد أو السلطان فؤاد كما سيدعى من الآن فصاعداً وقد تم الاحتفال بتوليته اليوم فانتقل فى موكبه من قصر البستان إلى سراى عابدين.. وسبحان من له الدوام» .[1]

وقد نقل هذا الخبر السيد أحمد عبدالجواد تاجر البن والأرز والنقل والصابون بالنحاسين، وهو رب الأسرة التى تدور حولها أحداث القصة، وهو ينقل الخبر إلى زوجه أمينة، ونفهم من الحوار أن للسيد أحمد عبدالجواد رأياً فى السياسة، فهو معجب بموقف الأمير كمال الدين حسين الذى أبى أن يعتلى عرش أبيه المتوفى فى ظل الإنجليز، وهو معجب بالألمان والترك وأفندينا عباس لأن كل هؤلاء يحاربون الإنجليز، كما نفهم أن زوجه أمينة لا تكاد تعرف شيئاً عن العالم الخارجى وما يصطحب فيه من أمور سياسية، وهى لا تهتم بأنباء هذا العالم إلا للسرور الذى يبعثه فيها ما تجده فى حديث بعلها معها فى هذه الشئون الخطيرة من لفتة عطف تزدهيها، وإلى ما فى الحديث نفسه من ثقافة يلذ لها أن تعيدها على مسمع من أبنائها وبخاصة فتاتيها اللتين تجهلان مثلها العالم الخارجى جهلاً تاماً.

ومن تكرار القول أن نقول بأن نجيب محفوظ هو من أنشط كُتّاب القصة المصرية الذين استطاعوا أن يعبروا عن الطبقة الوسطى فى كل ما كتب من روايات عصرية ـ كما يحلو له أن يسميها ـ غير أن ما يميز

(١) بين القصرين، مكتبة مصر، ص ١٣.

«بين القصرين» في جزئها الأول أنها تتناول موقف هذه الطبقة في نهاية الحرب العالمية الأولى حتى تنتهي بموت أحد أفرادها وهو يشترك فعلاً في الثورة المصرية عام ١٩١٩، بينما كانت جميع قصصه الأخرى وهي «القاهرة الجديدة». «خان الخليلي» و«السراب» و«زقاق المدق» و«بداية ونهاية» تتناول تصوير هذه الطبقة بعد المعاهدة التي تمت بين الوفد والإنجليز عام ١٩٣٦. وهي الروايات التي لوحظ بحق أنها تنتهي دائماً بكارثة معبرة بذلك عن مأساة أفراد الطبقة الوسطى في تلك الفترة، الذين كانوا يحسون أن حياتهم وصلت إلى مأزق، وقصة «بين القصرين» تنتهي بموت فهمي، ولكن ما أعظم الفرق بين هذا اللون من الموت الذي هو في حقيقته انتصار وبين موت عباس الحلو في «زقاق المدق» أو نفيسة وحسنين في «بداية ونهاية» الذي هو إعلان واضح عن الهزيمة واليأس.

ونجيب محفوظ لا يقصد قصدا واعياً إلى بث فلسفة معينة فيما يكتب، على النحو الذي يفعله كتاب الاشتراكية أو الوجودية اليوم، بل إنه ليتعمد ذلك لأنه يخشى أن تطغى الفلسفة على الأحداث فتوجهها توجيهاً مزيفاً، ولهذا لا يتبع إلا إحساسه العام بمصريته وبمشاكل الطبقة الوسطى في المجتمع المصري والارتفاع بهذه المشاكل إلى المستوى الإنساني، تعينه على ذلك ثقافته العامة وخبرته الفنية ودأبه وجهده وإخلاصه لنفسه، وهذه هي حدود الواقعية الفنية كما يتشبث بها نجيب محفوظ.

والمعروف أن هناك رأيين في النقد الفني، أحدهما يرى أن وجود فلسفة معينة يعي بها المؤلف ويهدف إلى تحقيقها خلال عمله من شأنه أن يرتفع بالمستوى الفكري للعمل الفني، بينما يرى الرأي الآخر أن العمل الفني هو تعبير عن انفعالات الإنسان في مختلف صورها خلال المجتمع والتاريخ، وهذا التعبير لا يخضع ولا يجب أن يخضع لفلسفة

معينة سابقة فى ذهن الكاتب وإلا فإن مستواه الفنى معرض للانخفاض، حيث قد يصبح أقرب إلى الدعاية، ولعل هذه صورة من صور مشكلة الأدب الهادف. وإن كان الرد على ذلك بأن لكل كاتب فلسفة يعبر بها عن وعى أو عن غير وعى فى عمله الفنى، ولهذا فإن لم يعلن الكاتب عن فلسفته التى يبثها خلال عمله الفنى، فإن مهمة النقد أن يكشف وأن يستخلص هذه الفلسفة، وهذه هى إحدى مهام النقد الرئيسية التى طبقت على الأعمال الفنية فى مختلف العصور، فساعدتنا على تفهم أوديب ودون كيشوت وفاوست وهاملت والأرض الخراب. وقد أوضحت هذه المهمة أن الرسالة التى يريد أن يبلغها الكاتب للناس هى التى تفرق بين عملين ناجحين من الناحية التكنيكية، وهى التى تفرق بين رواية بوليسية ورواية لجوركى أو سارتر.

ولهذا فإن علينا أن نتساءل:

ماذا يريد نجيب محفوظ أن يقول للناس من خلال عمل بذل فيه هذا المجهود الكبير؟

إذا تتبعنا قصة «بين القصرين» وجدنا أن نجيب محفوظ يصور لنا فترة تاريخية من حياة مصر. وهو يؤرخ أولاً للحياة الاجتماعية للطبقة الوسطى فى ذلك الوقت وصلاتها البعيدة والقريبة بالتطورات السياسية، ومن الملاحظ أنه اختار فترة تحول تاريخى فى حياة مصر تتغير فيها القيم الاجتماعية والأوضاع السياسية وتعبر عن روح الكفاح التى يضطرم بها شعب مصر ضد مستعمريه، هذا هو الظاهر العام لقصة «بين القصرين» ولكن إذا تمعنا فى تسلسل أحداث القصة وجدنا أنها تعبر عن التآزر التام بين التمرد على استبداد الأب فى أسرة الطبقة الوسطى المحافظة، والثورة على استبداد الاستعمار بالمصريين، مما يمهد لتغير القيم فى الحياة المصرية فيما بعد، وبالتالى فى الأجزاء المقبلة من «بين القصرين» وهما «قصر الشوق» و«السكرية».

فالسيد أحمد عبدالجواد نموذج لرب الأسرة فى المجتمع الأبوى، بل يذكرنا بالأب القبلى الذى تحدث عنه فرويد فى كتابه «التوتم والتابو» فهو يحرم على زوجته وبناته وأولاده أى لون من الحرية - لا سيما الحرية الجنسية - بينما يبيح ذلك لنفسه.

لهذا كان للسيد جانبان، جانب يظهر به فى بيته، وهو جانب المحافظة، وهو فى ذلك يمثل أخلاق الطبقة الوسطى المصرية فى ذلك الوقت، وإن كان تمثيلاً مغالياً متشدداً عما كان سائداً فى وقته باعتراف المؤلف نفسه الذى يشير إلى ذلك كلما أتيحت الفرصة، وجانب متحرر تمثله سهراته مع أصدقائه التجار، وهو فى ذلك يخرج عن تقاليد التجار من الطبقة الوسطى. ونحن نعثر على ذلك الإيضاح فى الجزء التالى من قصة «بين القصرين» أى فى قصة «قصر الشوق» حين يتحدث جميل الحمزاوى وكيل السيد أحمد قائلاً «لو كنت اتخذت من التجار خلقهم كما اتخذت حرفهم، لكنت الآن من كبار الأغنياء». (قصر الشوق ص ١٢٩).

ولكن أخلاق الطبقة الوسطى ما تزال ممثلة فى حرص السيد أحمد عبدالجواد على مظهر الرجل الحازم المتدين يبدو به أمام آل بيته وجيرانه رغم وجود هذا الجانب الخفى المرح فى حياته. فشأنه شأن الطبقة الوسطى يستميت فى سبيل المحافظة على المظهر وإن خالف الباطن «فلا الناس يعرفون السيد الذى يقيم فى بيته ولا أهل البيت يعرفون السيد الذى يعيش بين الناس». (بين القصرين ص ٣٤). ولعل هناك صلة نفسية بين جو المحافظة الشديدة الذى يحرص عليه فى بيته والتحرر الأخلاقى فى الخارج، باعتبار أن أحدهما رد فعل نفسى للآخر.

والسيد أحمد عبدالجواد - يمثل السلطة السياسية فى البيت على حد تعبير المؤلف - (المرجع السابق، ص ٢٦٦) يحاول أن يفرض نظامه وصرامته على زوجه أمينة وابنتيه خديجة وعائشة وأبنائه الثلاثة:

ياسين كاتب مدرسة النحاسين، وفهمي الطالب بالحقوق، وكمال الطالب الصغير بمدرسة خليل أغا. والسيد أحمد عبدالجواد بالنسبة لهؤلاء أشبه بالأنا الأعلى الصارم الذى لا يتسامح مع صاحبه لحظة واحدة، ولكنه لقسوته وصرامته لا يستطيع أن يحتفظ بسيطرته دائماً، ولا على جميع الأفراد بدرجة واحدة. ولئن كان البعض يمتص آراءه ويتعصب لوجهة نظره، إلا أن الأكثرية تتمرد عليه تمرداً خفياً أحياناً، صريحًا، أحيانًا أخرى.

وأول لون من ألوان التمرد على هذا السلطان هو تمرد عائشة الأخت الصغرى التى تفوق جمالاً أختها خديجة. وذلك حين تتبادل نظرات الغرام من خلال نافذتها مع ضابط البوليس الشاب أثناء مروره بالطريق، ولكنها تفعل ذلك وكأنها تقترف جريمة دامية، (ص ٣٢) فلا تدرى «أيجمل بها أن تقلع عن مغامراتها أم تتمادى فى مطاوعة قلبها، كلا الحب والخوف شديد». ولكن هذا التمرد ما يلبث أن يتلاشى لا سيما عندما تكتشفه أختها الكبرى خديجة وتقف منها موقف الأب صارمة محذرة. (ص ١٢٧).

والابن الأكبر ياسين ثائر على طريقته، فهو يثور على صرامة أبيه عن طريق مغامراته الجنسية «والحق أن عنف أبيه المعهود، ولو أنه اعتراه تغير ملموس منذ أن انخرط الفتى فى سلك موظفى الدولة إلا أنه لم يزل فى نظره نوعًا من العنف الملطف بالكياسة، فلم يزايل الموظف خوفه القديم الذى يملأ قلبه وهو تلميذ، وما أن ابتعد عن دكان أبيه وصار بمنجى عن عينه حتى استرد خيلاءه وعادت عيناه إلى الذبذبة غير مفرق بين الهوانم وبائعات الدوم أو البرتقال، إذ كان العفريت الذى يركبه مولعًا بالنساء كافة». (ص ٦٣).

والواقع أن ياسين ورث عن أبيه جانب الشهوة دون أن يجمع معها جانب الكرامة، فالسيد عبدالجواد نجح فى التوفيق بين الحيوان المتهالك

على اللذات وبين الإنسان المتطلع إلى المبادئ العالية توفيقًا إئتلافيًا. كما وفق من قبل في الجمع بين الدين والغواية في وحدة خالية من الإحساس بالذنب والكبت معًا. (ص ٢٠).

وعندما اكتشف ياسين أنه لا يفعل إلا ما يفعل أبوه لم يشعر بارتياح فحسب، ولكنه فرح فرحة فاقت كل تقدير، ذلك لأنه - كأكثر الغارقين في الشهوات المحرمة - يستأنس إلى الشبيه، فكيف إذا وجده «في شخص أبيه - القدوة التقليدية - الذى طالما أزعجه، بشعور وبلا شعور، أن يجد نفسه وإياه على طرفي نقيض». (ص ٢٢٣).

وقال ياسين لنفسه: «هنيئًا لك يا والدى، اليوم اكتشفتك، اليوم عيد ميلادى مع نفسى».

ولم تكن حياة ياسين الجنسية من اعتدائه على خادمة الأسرة أم حنفي، إلى ملله من زوجه زينب، إلى اعتدائه على خادمتها نور، إلى مرافقته لجارته الست أم مريم ثم زواجه بابنتها مريم وملله منها، ثم علاقته بزنوبة العوادة، إلا صورًا متكررة لشخصية ثابتة لا تتطور.

وحين اكتشف السيد أحمد عبدالجواد أن ابنه ياسين يسهر إلى الفجر ويعود سكرانًا، اعترف قائلاً:

«إن وراء إرادتنا دنيا وشياطين تهزأ من تصميمنا وتفسد علينا نوايانا الطيبة» (ص ٣٥٨). بل إنه لا يخفى ارتياحه إلى ذلك «ثم عاد إلى ياسين سريعا فراح يفكر - بباطن مبتسم - في الطبيعة الواحدة التى تجمع بينهما.. كم يلذه أن يرى نفسه مترعرعة من جديد في حياة أبنائه؟ على الأقل في ساعات الهدوء والصفاء». (ص ٣٤٤).

وبهذا الاكتشاف المتبادل من جانبى الابن وأبيه نستطيع أن نقول إن هذا اللون من التمرد قد انتهت أهميته ودلالته، وهذا واضح عندما حاول ياسين أن يتمرد على تقاليد والده حين خرج مع زوجه زينب لقضاء سهرة عند كشكش بك، ذلك أنه ما لبث أن عدل عن هذه

المحاولة الثورية عندما خاطبه أبوه متوعداً «لهذا البيت قانون أنت تعرفه فوطن نفسك على احترامه ما رغبت فى البقاء فيه».. (ص ٢٧٩).

وأخيراً سنحت الفرصة كى «يشترك الجميع - وهم لا يدرون - فى الثورة على إرادة الأب» (ص ١٤٨). وذلك عندما سافر السيد أحمد عبدالجواد إلى بورسعيد فى مهمة تجارية، واتفق أن سافر الرجل صباح الجمعة فجمعت العطلة الرسمية بين أفراد الأسرة وتجاوبت رغباتهم الظمأى إلى الحرية فى الجو الطليق الآمن الذى خلقه على غير انتظار رحيل الأب عن القاهرة كلها. بيد أن الأم كانت تحرص أن تلتزم الأسرة - فى غياب الأب - الحدود التى تلتزمها فى حضوره خوفًا من مخالفته أكثر منها اقتناعًا بوجاهة شدته وصرامته. (ص ١٤٨).

ولأن الأم كانت تخشى مخالفته ولا تقتنع بوجاهة شدته وصرامته، فقد شاركت فى الثورة بل أصبحت بطلتها. وهكذا بدت زيارة الحسين «عذراً قوياً - له صفة القداسة - للطفرة اليسارية التى نزعت إليها إرادتها، ولكنها لم تكن وحدها التى تمخضت عنها نفسها إذ لبت دعاءها فى الأعماق تيارات حبيسة متلهفة على الانطلاق». (ص ١٤٧).

وبهذه الثورة الواضحة تخرج القصة من رتابتها التسجيلية الأولى وتشيع فيها الحركة والحياة، فأمينة ما تلبث أن تعترف بنفسها للسيد بأمر هذا الخروج الغريب على طاعته ونظامه، فما يلبث أن يأمرها - بعد خمسة وعشرين عامًا عاشاها معًا - بالنفى إلى منزل أمها، ويضرب ياسين كفًا بكف وهو يقول محتجًا: «إن رجالاً غيورين مثله منهم أصدقاؤه لا يرون بأسًا بالسماح لنسائهم بالخروج كلما دعت ضرورة أو مجاملة، فما باله يقيم من البيت سجنًا مؤبدًا» (ص ١٦٩). مما يبرهن على أن السيد أحمد عبدالجواد كان يمثل صورة متطرفة من محافظة الطبقة الوسطى. حتى الصبى الصغير كمال شارك فى هذه الثورة،

وذلك عندما افتقد أمه فى المنزل فعرج على دكان أبيه ولم يستطع أن يفصح له عن سبب مجيئه «وتحرك السيد عن مكانه ليدخل، ولكن عاودت الغلام الحياة بمجرد تحول أبيه عن عينيه وصاح بلا شعور قبل أن يغيب الرجل وتضيع الفرصة: «رجّع نينه الله يخليك، وأطلق ساقيه للريح». (ص ١٩٠).

وأقبلت حرم المرحوم شوكت لتتوسط فى عودة أمينة وتعلن فى الوقت نفسه اختيارها لعائشة لتكون زوجًا لابنها خليل. وهكذا عادت الأم، وهكذا تلاشت أيضًا آخر مظاهر التمرد الذى أبداه فرد ثالث من أسرة السيد أحمد عبدالجواد.

بل إن أمينة تمتص آراء السيد حتى لتستنكر على ابن زوجها ياسين أن يسهر مع زوجه زينب عند كشكش بك «عابت هذا السلوك امرأة أمضت عمرها حبيسة وراء الجدران، امرأة دفعت صحتها وسلامتها ثمنًا لزيارة بريئة لزين آل البيت لا لكشكش بك، فمازج انتقادها الصامت شعور طافح بالمرارة والغيظ وكأن منطقها غدا يردد فيما بينها وبين نفسها: إما أن تنال الأخرى الجزاء أو فلتذهب الحياة هباء». (ص٢٧٥).

وكذلك عندما غضبت زينب حين ضبطت زوجها ياسين مع خادمتها نور فإن أمينة «لم تكن تقرها على غضبتها لكرامتها فعدتها تدللاً أثار استياءها وجعلت تتساءل كيف تدعى لنفسها من الحقوق مالم تدعيه امرأة قط» (٣٤٦).

على أية حال فإن أحداثًا مثل تلصص عائشة من خلف خصاص النافذة تتطلع إلى الضابط الشاب، وخروج الأم لزيارة الحسين، إنما هى المحاولات الأولى التى كانت تقوم بها نساء هذه الطبقة للثورة على الوضع الذى كان يجعل من البيت سجنًا لهن، هذه المحاولات التى انتهت فى «قصر الشوق» ـ والذى تقع حوادثه بعد خمس سنوات فقط من وقوع حوادث «بين القصرين» ـ انتهت بحق أمينة فى الخروج لزيارة

الحسين كلما أرادت. كيف كانت زيارة الحسين لديها أمنية في حكم المبيتحيل، هاهى اليوم تزوره كلما زارت القرافة أو السكرية (حيث بنتاها المتزوجتان) ولكن ما أفدح الثمن الذى دفعته نظير هذه الحرية الضئيلة (قصر الشوق، ص ١٦٥)، نعم إنها حرية ضئيلة لكنها مكسب، وقد حصلت عليها فعلاً نتيجة لصدمتها بوفاة ابنها فهمي، ولكنها حصلت عليها على أية حال، وهذه المحاولات نفسها هي التى انتهت اليوم باندفاع نساء الطبقة الوسطى إلى الجامعة ومنها إلى مختلف المهن.

أما الثورة الحقيقية على الاستبداد الأبوى، فتأتي من فهمى، الابن الثانى الطالب بكلية الحقوق، وهي تمتاز بأنها ليست ثورة منعزلة فردية كثورة عائشة أو ياسين أو أمينة، بل هى ثورة مرتبطة بثورة المصريين ضد الإنجليز الذين يمثلون الاستعمار والاستبداد، فلا عجب أن فهمى الثائر على استبداد الإنجليز بالمصريين يثور بالتالى على استبداد والده به لا سيما إذا كان يقف فى سبيل ثورته الوطنية.

فالحرب تنتهى وقد كسبها الإنجليز، ثم يقبل فهمى ذات يوم ليسأل ياسين باهتمام: ألم تبلغك أنباء جديدة؟

وهنا يتضح الفارق بين ياسين وفهمى، ياسين مشغول بزواجه الذى انقلب بعد أشهر شربة زيت خروع، وفهمى مشغول بالوفد المكون من سعد زغلول باشا وعبدالعزيز فهمى بك وعلى شعراوى باشا وكيف توجهوا إلى دار الحماية وقابلوا نائب الملك للمطالبة برفع الحماية وإعلان الاستقلال. (بين القصرين، ص ٢٨٥).

ويحس فهمى أنه فى حاجة إلى وطن جديد، وبيت جديد، وأهل جدد، ينتفضون جميعًا حيوية وحماسة، ولكن ما أن يفيق على هذا الجو الخانق من الفتور والسذاجة وعدم المبالاة حتى تشب بين أضلعه نار الحسرة والألم.. فيود أن يجد نفسه مرة أخرى فى جمع الطلاب من

إخوانه فيروى ظمأه إلى الحماس والحرية». (ص ٢٨٩).

ومن خلال المعركة يتطور فهمى فى علاقته بالعالم الخارجى وبأبيه «لقد عاش فى الأيام الأربعة الأخيرة المنطوية حياة عريضة لم يكن له بها عهد من قبل.. حياة تجود بنفسها عن طيب خاطر فى سبيل شىء باهر أثمن منها وأجل» (ص ٣١٩) على أن شيئًا ما ينفك يعطل اندفاعه قليلاً وذلك حين يعلم والده بجهاده، فما عسى أن يفعل مع استبداد أبيه وحنان أمه؟

وهكذا يواجه فهمى معركة عملية خارج البيت ومعركة نفسية داخل البيت. وما يلبث إيمانه أن يتغلب لأن هذا الإيمان «أقوى من الموت وأشرف من الذل» (ص ٣٢٠).

وعندما اكتشف أبوه أنه يشترك مع المجاهدين فى كفاحهم ضد الإنجليز حاول أن يفرض سيطرته عليه كما فرضها من قبل على أمينة وعائشة وياسين، ولكن فهمى رفض أن يمتد استبداد أبيه إلى هذا الحد، ولتكن ثورة على الاستبداد، أيًا كان: فى الوطن أو فى البيت. ولجأ أولاً إلى التمرد المقنع، إلى الكذب «لم يكن الكذب فى هذا البيت بالرذيلة المحزنة، ولم يكن فى وسع أحد منهم أن يتمتع بالسلامة فى ظل الأب دون حماية من الكذب، وهم يجاهرون فيما بينهم وبين أنفسهم بل يتفقون عليه فى الموقف المحرج، وهل كان فى نية الأم يوم تسللت فى غيبة السيد إلى زيارة الحسين أن تعترف بفعلتها؟.. وهل كان فى وسع ياسين أن يسكر وهو (أى فهمى) أن يحب مريم، وكمال أن يتعفرت بين خان جعفر والخرنفش، بلا حماية من الكذب، ليس الكذب مما يتورع عنه أحد منهم، ولو أنهم التزموا الصدق مع أبيهم ما ذاقوا للحياة طعماً» (ص ٣٧٥).

ولكن أباه مازال يضيق عليه الخناق حيث لا يستطيع الكذب، فلابد إذن من الإفصاح عن الثورة، وهكذا رفض أن يقسم على المصحف الذى

قدمه له أبوه بأن يقطع كل صلة بينه وبين الثورة.

ولكن الثورة ما تلبث أن تصل إلى السيد أحمد عبدالجواد نفسه، فالطبقة الوسطى لا تستطيع أن تعزل نفسها عن الكفاح الوطنى حتى ولو لم تكن هى التى بدأته، بل هى تشارك فيه بإرادتها كما شارك فهمى أو بالرغم منها كما شارك السيد نفسه.. «لم يكن شيء فى السماء ولا فى الأرض قد خرق المألوف مما اعتاد السيد أن يراه كل يوم، ولكن نفس الرجل، والأنفس الموصولة بنفسه، وربما أنفس الناس جميعًا، تعرضت لموجة عاتية من الانفعال والشعور خرجت بها عن طورها أو كادت حتى قال السيد إنه لم تمر به أيام كهذه الأيام اجتمع فيها الناس حول نبأ واحد وخفقت قلوبهم بإحساس واحد» (ص ٢٩٠).

ولا يلبث السيد محمد عفت أن يحمل إلى صديقه السيد أحمد عريضة يوقعها هو وغيره من التجار يوكلون فيها سعداً للتكلم مع الإنجليز باسم الأمم «ووقع السيد بإمضائه فى سرور تجلى فى تألق عينيه الزرقاوين» (ص ٢٩١).

ولكن السيد أحمد ما يزال يعبر عن الحياد الدقيق الذى يحاول أن يقفه كثير من أفراد الطبقة الوسطى من القضايا السياسية. فقد «قنع دائماً من الوطنية بالعاطفة والمشاركة الوجدانية دون الإقدام على عمل يغير وجه الحياة الذى آنس إليه فلا يرضى عنه بديلاً، لذلك لم يدر بخلده يومًا أن ينضم إلى لجنة من لجان الحزب الوطنى على شدة تعلقه بمبادئه. ولا حتى أن يجشم نفسه شهود اجتماع من اجتماعاته.. ليكن إذن وقته خالصًا لحياته، وللوطن ما يشاء من قلبه وعواطفه وماله» (ص ٢٩٣).

ثم يضيف المؤلف قوله «لم يتصور أن الوطنية يمكن أن تطالبه بأكثر مما يجود به» أى أن المؤلف يعبر لنا عن خلافه مع رأى بطله، ممهداً بذلك إلى أن الأحداث المقبلة سترغمه على أن يتجاوز هذه

الدرجة القنوع من المشاركة الوطنية.

وعندما تبلغه أنباء سعد يصيبه الحزن والوجوم، وسرعان ما يستولى اليأس عليه هو وإخوانه من فئة التجار وكأنما سعد قد انتهى بنفيه «رجل ولا كل الرجال، بعث لحظة من الحياة باهرة ومضى كالحلم وسوف ينسى فلا يبقى منه إلا ما يبقى من حلم الضحى» ويفسر لنا المؤلف هذا اليأس، لأنه اقترن فى ذهنهم بنفى أفندينا الذى لم يعد (ص ٣١٤).

أى أن هؤلاء التجار يتصورون أن ما حدث مرة لابد وأن يتكرر مرة أخرى، ولا اختلاف بين حدث وآخر.

وهكذا شارك أحمد عبدالجواد فى الحدث العام، وهكذا خرجت أسرته من قوقعتها، وكان لهذا تأثيره فى العلاقات الداخلية فى تركيب هذه الأسرة، فإن فهمى الذى «يلوذ بالصمت بين يدى والده ما لم يبدأه هو بالحديث نقل إليه فى إسهاب ما اتصل بعلمه من مقابلة سعد لنائب الملك» (ص ٢٩٠).

ومن خلال كمال يعرض نجيب محفوظ الاستجابات المختلفة لأفراد الأسرة الواحدة لهذا الحدث العام «فبينما نجد فهمى ثائراً يحمل على الإنجليز بحنق.. إذا ياسين يناقش الأخبار فى اهتمام رصين مشوب بأسف هادئ لا يمنعه عن مواصلة حياته المعتادة فى السهر حتى منتصف الليل، أما أمه فلا تكف عن الدعاء لله أن ينشر السلام.. ويصفى قلوب الإنجليز والمصريين جميعاً، والأدهى من كل أولئك زينب زوجة أخيه التى أفزعتها الأحداث فلم تجد من تصب عليه غضبتها إلا سعد زغلول نفسه متهمة إياه بأنه سبب هذا الشر كله، وأنه لو عاش كما يعيش عباد الله فى دعة وسلام ما تعرض له أحد بسوء ولا اشتعلت تلك النيران» (ص٣٢٢).

فى هذه الفقرة نجد نجيب محفوظ يحرص على أن يلتقط الحدث من كل زواياه، معبراً بذلك عن فكرته عن الواقعية، فليس أبطاله كلهم

متحمسين للقضية الوطنية، فهذه مثالية بعيدة عن الواقع، وليس أبطاله كلهم منصرفين أو ثائرين على الحركة الوطنية، فهذا أيضًا مجانبة للواقع، إن نجيب محفوظ حريص على أن يلتقط الواقع من كل زواياه، بل يحتفظ بالتوازن الهندسي فى لقطاته، ففهمى فى أقصى الطرف ثائر حانق على الإنجليز، مشارك فى الثورة مشاركة فعالة، وزينب فى أقصى الطرف الآخر تصب غضبتها على سعد زغلول، وبين هذين الطرفين توجد درجات من الحماس، وهناك كمال أو الكاميرا التى يمسك بها نجيب محفوظ لتسجل زوايا المشهد جميعًا.

ولكن المشهد متطور، فالحدث العام يزداد اقترابًا من هؤلاء الأشخاص، فقد عسكر الإنجليز أمامهم، ولهذا فإن الأم تجزع بدلاً من مجرد الدعاء لله أن تصفو قلوب الجميع، واضطرت زينب أن تقول «ربنا على أولاد الحرام» وازدادت جرأة فهمى على مناقشة أبيه عندما أمره بعدم فتح باب المنزل وعدم خروج أى شخص. أما ياسين فإنه يرتكب فى تلك الليلة جريمته الجنسية الجديدة مع نور خادمة زوجته.

وأمينة تمثل نمطًا من الأمهات يقفن من مشاركة أبنائهن فى الكفاح الوطنى موقف المثبط والمعطل، وهكذا تطلب من ابنها فهمى ألا يبدى كراهيته للإنجليز إن كان يحبها، فهى تعرقل كفاحه الوطنى بربطه إليها بروابط عاطفية نفسية غير منطقية، والأم فى مختلف روايات نجيب محفوظ موضوع جدير بالدراسة: فى «بداية ونهاية» وفى «السراب» وفى «زقاق المدق» وفى «كفاح طيبة» وفى «بين القصرين» ولكننا مهما تتبعنا الأم عند نجيب محفوظ فلا نستطيع أن نجدها متطورة على النحو الذى صوره لنا جوركى مثلاً، لأن نجيب يتحدث أولاً عن أمهات الطبقة الوسطى، ولأنه يضفى ثانية على واقعيته أحيانًا صفة الأغلبية، ويرى فى الأم كما صورها جوركى تعبيرًا عن الأقلية فى عالم الأمهات، ولهذا فهى تنحرف عن الواقعية كما يراها، ولكن هذا الفهم للواقعية من شأنه

أن يعطل عمل الرؤيا لدى الفنان. لأن اختيار النموذج الذى يختلف عن الأكثرية ويتقدم عصره، النموذج الذى يكون نادراً فى الحاضر، عاماً فى المستقبل، هو لون من ألوان النبوة التى يوهبها الفنان والتى عليه أن يجيد استغلالها ليضفى على عمله ميزة استشفاف المستقبل إلى جانب الكشف عن الواقع الذى خلق هذا النموذج.

وهذا هو الفارق بين «عودة الروح» لتوفيق الحكيم وقصة «بين القصرين»، فكلتا الروايتين وقعت أحداثها أثناء الثورة المصرية عام ١٩١٩، ولكن «عودة الروح» وإن كتبت عن تلك الثورة بعد وقوعها، إلا أنها تحمل روح النبوة بالنسبة لكفاح الشعب المصرى فيما تلا ذلك من أحداث حتى وجدنا أخيراً من يقتبس منها ويبرهن بها على أن توفيق الحكيم كان يتبنأ فيها بالتغيرات التى مرت بها مصر بعد كتابتها بنحو ربع قرن.

بهذا الفهم للواقعية يكشف لنا نجيب محفوظ عن موقف الحياد الدقيق الذى تقفه أغلبية الطبقة الوسطى من الكفاح الوطنى، وذلك عندما صور موقف السيد أحمد عبدالجواد من ابنيه: ابنه ياسين الذى اتهم بالخيانة فى الجامع حتى كادت أن تتلفه النعال، وابنه فهمى الذى اكتشف أبوه فى تلك اللحظة أنه عضو فى اللجنة الثورية للطلبة ولولاه ما تم إنقاذ أخيه من نعال المصلين، وهكذا أعاد الطرف المناقض للآخر التوازن إلى الموقف.

فأحمد عبدالجواد يستنكر كيف يتهم الناس ابنه ياسين بالخيانة، ثم هو غاضب على ابنه «هذا الثور ابن المره لن يعفيك أبداً من متاعبه.. لابد أن يسامر الإنجليز كى أدفع أنا الثمن للسفلة المتهجمين» (ص٣٧٠).

لكنه لا يلبث أن يقول لنفسه «ليس ياسين وحده المذنب ليس وحده الذى يتحفه بالمتاعب، فهناك البطل»، ويعنى به فهمى، وهكذا «انتهى

دور الخونة وجاء دور المجاهدين» (ص ٢٧١) . على حد تعبير ياسين، وكأنما يريد المؤلف بذلك أن يقول إن الطبقة الوسطى قد يوجد فيها من يتهمون بالخيانة أمثال ياسين، وقد يوجد فيها مجاهدون أمثال فهمى، ولكن فيها أيضاً من يقف موقف السيد أحمد عبدالجواد «إنه لا يحتقر المجاهدين وهو أبعد ما يكون عن ذلك، طالما ملأته أخبار الإضراب والتخريب والمعارك أملاً وإعجاباً» (ص ٣٧٢). ولكن الأمر يختلف كل الاختلاف إذا صدر عمل من هذه الأعمال عن ابن من أبنائه كأنهم جنس قائم بذاته خارج نطاق التاريخ.. والثورة وأعمالها فضائل لا شك فيها مادامت بعيدة عن بيته.. فإذا طرقت بابه وتهددت أمنه وسلامه وحياة أبنائه، تغير طعمها ولذتها ومغزاها وانقلبت هوساً وجنوناً وعقوقاً وقلة أدب، «فلتشتعل الثورة فى الخارج وليشارك هو بقلبه كله وليبذل لها كل ما فى وسعه من مال.. وقد فعل ، لكن البيت له وحده دون شريك ومن تحدثه نفسه فيه بالاشتراك فى الثورة فهو ثائر عليه هو لا على الإنجليز، إنه يترحم ليل نهار على الشهداء ويعجب كل الإعجاب بالشجاعة التى يتذرع بها آلهم فيما يروى الرواة، ولكنه لن يسمح لابن من أبنائه أن ينضم إلى الشهداء ولا تطيب نفسه بهذه الشجاعة التى يتذرع بها آلهم. انزعج الرجل انزعاجاً لم يشعر بمثله من قبل ، فاق انزعاجه فى مأزق الجامع نفسه». (ص ٣٧٣) .

أى أن انزعاج السيد من أخبار جهاد ابنه فهمى فاق انزعاجه من أخبار خيانة ابنه ياسين، فحاول أن يخيف ابنه من عواقب عمله حتى صاح به فى لحظة قائلاً: «أنا أسلمك بنفسى إلى البوليس».

وهكذا يكشف لنا نجيب محفوظ عن صورة من صور الخوف الذى يملأ قلب الأب على ابنه وعن صورة من صور الآباء الذين يبلغ بهم الخوف على أنفسهم إلى التهديد بأن يشوا بأبنائهم إلى البوليس، فهم

لا يريدون خيانة ولا تضحية ، بل مجرد تأييد عاطفي لا نفع منه إذا جد الجد.

ولكن نجيب محفوظ ما يزال مخلصاً لواقعيته، فهذا التهرب من مسئولية الكفاح لا يعفى أصحابه من الاشتراك فيه بدورهم ولو على الرغم من إرادتهم، إنهم يحسبون أن الأمر اختيارى: يمكننا أن نخون أو نؤيد، يمكننا أن نشترك بعواطفنا وأموالنا أو نشى إلى البوليس بأبنائنا وإخواننا أو لا نكترث إطلاقاً، ولكن الحوادث ما تلبث أن تثبت أن الأمر ليس باختيارهم تماماً كما يحبون أن يتوهموا، وأن الأحداث تدفعهم دفعاً إلى جانب دون آخر ماداموا لم يستخدموا حرية الاختيار التى أتيحت لهم، فالسيد أحمد عبدالجواد مصرى وليس إنجليزياً، مستعمَر وليس مستعمِراً، ولهذا فهو يجد نفسه أولاً أمام ابنيه اللذين لم يكن يعلم عن تصرفاتهما شيئاً فيصيح «يا أولاد الكلب.. الله يقطع الأولاد والخلف والبيـــوت» (ص ٢٧٠)، «لماذا تسوقنى قدماى إلى البيت ، لم لا أتناول لقمتى بعيداً عن الجو المسموم؟».

إن أحمد عبدالجواد يحاول التهرب عندما يجد الأحداث تضيق عليه شيئاً فشيئاً، وهو لا يحاول التهرب هذه المرة من الثورة التى شبت فى شوارع المدينة، بل هو يحاول التهرب من الثورة التى تسربت إلى بيته.

غير أن الأحداث ما تلبث أن تمسك بتلابيبه هو، لا مهرب من الثورة فى شوارع المدينة إلى حجرات البيوت، ولا من حجرات البيوت إلى مكان خيالى بعيد، حتى ولو كان السيد أحمد عبدالجواد يلهو أثناء هذه الأحداث الدامية فى منزل جارته الست أم مريم حتى منتصف الليل، وكأنما نجيب محفوظ يريد أن يقول هذا اللهو نفسه هو الذى عرضه للوقوع فى أيدى الإنجليز، كالفأر الذى يعدو بأقصى سرعته ليجد نفسه فى فم الثعبان، فلولا سهره حتى منتصف الليل ما وقع فى أيدى الجندى الإنجليزى وهو خارج فى طريقه إلى بيته، وقد أمره الجندى بأن يتبعه

فركبه الفزع حتى «طارت الخمر وطار عقله» (ص ٣٩٤).

ما أعظم التناقض بين اللحظة التى كان يعيشها منذ دقائق وبين اللحظة التى يعيشها الآن، ومع ذلك فإن إحداهما أفضت إلى الأخرى.

وجعل يتساءل فيم القبض عليه؟ لا هو من الثوار ولا هو من المشتغلين بالسياسة ولا حتى من الشبان، فهل يطلعون على الأفئدة ويحاسبون على المشاعر أو تراهم يعتقلون أفراد الشعب بعد أن فرغوا من اعتقال الزعماء» (ص ٣٩٤).

وهكذا يدرك الرجل الذى تهرب من المشاركة الجدية فى الكفاح، وحاول أن يثنى ابنه عنه ولو بإبلاغ البوليس، يدرك أن هذا جميعه لا يعفيه من تحمل نصيبه هو شخصياً، حتى ليتساءل عما إذا كانوا يطلعون على الأفئدة ويحاسبون على المشاعر. بل إنه تذكر فى تلك اللحظة ابنه فهمى - الذى هدده بإبلاغ البوليس عنه - وأعلن حاجته إليه «لو كان يعرف الإنجليزية ليسأل آسره.. أين فهمى ليحادثه نيابة عنه؟.. وحزه الألم والحنين، أين فهمى وياسين وكمال وخديجة وعائشة وأمهم» (ص ٣٩٤). الآن عندما دفع إلى المعركة لم يعد يدعو الله أن يقطع الأولاد والخلف والبيوت. بل إنه يحن إليهم ويذكرهم ويحس أنهم سنده فى هذه المحنة، هذا هو الصدق الفنى الذى يجعلنا نحس بنجاح العمل.

وأخيراً وجد السيد أحمد عبدالجواد نفسه مع آخرين وهم يؤمرون بملء حفرة كبيرة بالتراب، وهنا وجد نفسه يقول «هنيئاً لنا هذه المشاركة فى جحيم الثورة، لم لا؟ البلد ثائرة كل يوم، كل ساعة ضحايا وشهداء بيد أن قراءة الصحف وتناقل الأخبار شىء أما حمل التراب تحت تهديد البنادق فشىء آخر. هنيئاً لكم أيها النائمون فى أسرتكم، اللهم احفظنا، لست لها، لست لها، اللهم اهزم المشركين بقوتك، نحن ضعفاء، لست لها» (ص ٣٩٨). وهكذا تهز الثورة السيد أحمد

عبدالجواد وكأنما نجيب محفوظ ينتقم من هذا «الأنا الأعلى» الذى يحيط نفسه بكل مظاهر القداسة والألوهية فى بيته، عندما جعله يحمل التراب بنفسه وهو يستطرد فى تأملاته قائلاً: «لا طعم للحياة فى ظل الثورة، الثورة.. أى جندى يقبض عليك، تحمل التراب بكفيك.. فهمى يقول لك لا، متى تعود الدنيا إلى أصلها؟ صداع؟ صداع وغثيان، دقائق من الراحة، لا أطمع فى مزيد» (ص٣٩٩).

وفى اليوم التالى استرد السيد أحمد عبدالجواد الكثير من روحه المعنوية. فتعذر عليه أن يغفل الجانب الفكاهى من الحادث حتى غلب على ما عداه فانتهى الحديث إلى نوع من المزاح (ص ٤٠٠).

وهكذا حاول السيد أحمد عبدالجواد أن يسترد سريعًا هيبته وثقته فى نفسه، لا يدرك أن هناك حدثًا أخطر ينتظره ولن يجعله يعود إلى مزاجه بمثل هذه السهولة وذلك اليسر.

وعندما قتل ابن الفولى فى المظاهرات قال السيد أحمد يائسًا «هلك المسكين فلم يعد سعد ولم يخرج الإنجليز» وعندما عاد سعد وزع السيد أحمدالشربات كما توزع بقية الدكاكين وأكثر، كما علق صور سعد تحت البسملة، وذلك لأنه - على حسب قول السيد - قد مضى عهد الخوف والدمار إلى غير رجعة. «ألا ترى المظاهرات تمر تحت أعين الإنجليز دون أن يتعرضوا لها بسوء؟ علق الصورة وتوكل على الله». بل أصبح اشتراك فهمى فى المظاهرات من دواعى فخره حتى أنه قال «ليته اشترك فى الأعمال الكبيرة مادام الله قد كتب له العمر حتى اليوم، سأقول من الآن فصاعداً أنه خاض غمار الثورة.. والله لو كنت شاباً لفعلت ما لم يفعل ابنك» (ص ٤٢٧). وهكذا يكشف لنا نجيب محفوظ بوضوح عن هذه النفسيات المذبذبة التى تنكمش إذا أحست الخطر وتسارع إلى جنى الثمار إذا بدأ الانتصار.

وها هو ياسين يقول لفهمى «أحسبتنى فاقد الوطنية؟.. المسألة

أنى لا أحب الزياط والعنف، ولا أجد حرجًا فى التوفيق بين حب الوطن وحب السلامة» وعندما أحرجه فهمى قائلاً «وإذا شق التوفيق بينهما ؟ أجاب فى صراحة : قدمت حب السلامة.. نفسى أولاً، ألا يستطيع الوطن أن يسعد إلا بالتهام حياتى؟ يفتح الله، أنا لا أفرط فى حياتى ولكنى سأحب الوطن مادمت حيًا. فأجابت أمه قائلة: هذا عين العقل» (ص ٤٢٩).

وأمينة أيضًا كانت تلقى اللوم على سعد كلما وقع حادث مؤسف، لكن عندما عاد من المنفى لم تجد غضاضة فى أن تعترف بأن رجلاً يجمع الكل على حبه لابد أن الله يحبه كذلك. ولكن أمينة تستنكر وجود أم تزغرد لاستشهاد ابنها «أين؟ على هذه الأرض؟ ولا تحت الأرض فى عالم الشياطين» (ص ٤٣٠).

وهذه أقصى صورة من صور الإيجابية لنساء «بين القصرين»، وذلك لأن نساء هذه الطبقة لم يشاركن تاريخيًا فى ثورة ١٩١٩، إنما شاركت فيها بعض زوجات الساسة وبعض نساء الطبقة البورجوازية الكبيرة، اللاتى كان لديهن شىء من التحرر كما يتبين لنا ذلك فى الجزء الثانى «قصر الشوق»، فالإخلاص التاريخى عند نجيب محفوظ جعله يحرص على ذكر الدور الذى قامت به النساء فى تلك الثورة، فأشار إلى مظاهراتهن وإلى شعر حافظ إبراهيم فى هذه المظاهرة.

وهكذا يرسم لنا نجيب محفوظ التغيرات الانفعالية والعاطفية التى تمر بأفراد الأسرة - كل من خلال شخصيته - بتغيير الحدث العام: أولا عندما كانت الثورة مجرد أنباء بالنسبة لهم، ثم وهى تقترب منهم وتجذبهم إليها، وأخيراً وهى تنتصر ممثلة فى عودة سعد زغلول.

وأخيراً لقى فهمى مصرعه، لقيه أثناء مظاهرة سلمية قامت للاحتفال بعودة سعد زغلول وسمحت بها السلطة، وكأنما نجيب محفوظ يريد أن يقول إنه لا أمان فى ظل الاستعمار، وإن الغدر طبيعته،

وكأنما يريد أن يعبر من ناحية أخرى عن فكرته عن القدر، فهذا فهمي قد نجا من كل أحداث الثورة السابقة ليلقى اليوم مصرعه أثناء اشتراكه فى مظاهرة سلمية.

وأسلوب نجيب محفوظ وهو يصف مصرع فهمي تعبير واضح عن ارتباط المضمون بالأسلوب، إنه يلجأ إلى أسلوب المونولوج «ما أشد الضوضاء.. ولكن بما علا صراخها؟ هل تذكر؟ أو أهو نداء فحسب؟.. من؟ ما؟ فى باطنك يتكلم، هل تسمع؟ ولكن أين؟ لا شيء، ظلام فى ظلام، حركة لطيفة تطرد بانتظام، كدقات الساعة، ينساب معها القلب، تصاحبها وشوشة، باب الحديقة.. أليس كذلك؟ يتحرك حركة نموذجية سائلة، يذوب رويداً، الشجرة السامقة ترقص فى هوادة، السماء؟ منبسطة عالية، لا شيء إلا السماء هادئة باسمة يقطر منها السلام..».

إن هذا الأسلوب لم يظهر عند نجيب محفوظ إلا فى أواخر قصة «بداية ونهاية» وهو يصف قصة موت نفيسة وانتحار أخيها الضابط حسنين. ولكن ما أبعد الفارق بين النهايتين، فموت حسنين جاء يأساً بعد أن حمل أخته على الإلقاء بنفسها فى النيل، وجاء تعبيراً عن انعزاله عن مجتمعه، لذلك تساءل حسنين فى مونولوجه قائلاً: «ماذا فعلت؟ إنه اليأس الذى فعل وإذا كانت الدنيا قبيحة فنفسى أقبح منها. ما وجدت فى نفسى يومًا إلا تمنيات الدمار لمن حولى. فكيف أبحث لنفسى أن أكون قاضيًا وأنا على رأس المجرمين؟ لقد قضى عليّ».. وينتهى مونولوج حسنين الداخلى، بل تنتهى «بداية ونهاية» بهذه الجملة «فلأكن شجاعًا ولو مرة واحدة. ليرحمنا الله..» قارن هذا بموت فهمى الذى جاء تتويجًا لاندماجه فى المجموع، لهذا كانت نهاية مونولوجه «لا شيء إلا السماء هادئة باسمة يقطر منها السلام».

وبعد مضى سنوات على مصرع فهمى «تذكر السيد أحمد كيف

ثار على الثورة.. وكيف ثاب رويداً إلى مشاعره الوطنية الأولى لما أسبغه الناس عليه من تقدير وإكبار بصفته والداً لشهيد نبيل. ثم كيف انقلبت مأساة فهمى مع الزمن مفخرة يباهى بها وهو لا يدرى». (قصر الشوق ص٧٨).

وهكذا يسلط نجيب محفوظ الكاميرا من جميع الزوايا سواء من ناحية وقع الحادث على عدة أفراد فى اللحظة الواحدة أو وقع الحادث الواحد على فرد واحد فى التاريخ الطويل.

وهكذا نجد أن التمرد على الأب الصارم الذى يشكل ضمائر أبنائه ويعبر عن ضمير عصره أو ضمير الطبقة الوسطى فى ذلك الوقت على الأقل، هو الخط المعبر عن الواقع المتطور فى قصة «بين القصرين»، حتى المؤلف يشترك فى هذه الثورة عندما يجعل بطله السيد أحمد عبدالجواد يحمل التراب على كتفيه فى منتصف الليل، وتصل الثورة إلى قمتها الواضحة فتتحطم سيطرة الأنا الأعلى هذه المرة تحطماً حقيقياً وينهار السيد عبدالجواد انهياراً واضحاً فى قصة «قصر الشوق» مصاحباً فى ذلك تقدمه فى العمر وتميع الحركة الوطنية معاً، وعلى هذه الأنقاض تظهر فى «قصر الشوق» ثورة كمال العاطفية والفكرية على الطبقة المترفة والساسة الذين يخونون بلدهم. وعلى الخرافات التى تلقنها عن أمه وحتى على العقيدة، ويبحث عن قيم جديدة وضمير جديد يعكس تطور بيئته التى تأثرت بما جد من أحداث وثقافات حتى يعلن أن «الدين الحقيقى هو العلم» (المرجع السابق ص ٣٥٣). ثم يهتف فى صراحة ووضوح «ليسقط الأب المستبد» (المرجع السابق ص ٣٥٣).

والذى لا شك فيه هو أن نجيب محفوظ فى قصته «بين القصرين» قد برهن على أنه سيطر سيطرة تامة على فنه الروائى الذى تمرس به خلال عشر روايات سابقة. ولا شك أن سر النجاح التكنيكى عند نجيب محفوظ هو النفاذ المباشر إلى شخصياته عن طريق الأحداث والحوار

الرائع، وانعدام الوصف التجريدى، وإيجاد تنوع فى شخصياته بعضهم ثابت لا يتطور وبعضهم يتطور، والتقاطه الأحداث والشخصيات من أكثر من زاوية.

ولكن الذى لا شك فيه أن الوصف التسجيلى بلغ درجة الإملال فى بعض الصفحات، ولو أننا نجد هذا الإملال فى كثير من الملاحم الفنية الكبرى مثل «دون كيشوت» و«الحرب والسلام» و«الإخوة كرامازوف». إلا أن طبيعة العصر الحاضر لا تشجع كثيراً هذا اللون من الأسلوب، وتفضل عليه الأسلوب الذى تغنى فيه الإشارة أو اللمحة عن الإسهاب والتفصيل.

ويبدو أن نجيب محفوظ نفسه قد أتخم هو بدوره من هذا الأسلوب حتى لقد ذكر لى أن نفسه الآن أصبحت تعافه كما يعاف الشبعان من طعام كان متلهفاً عليه وهو جوعان، ثم أتيح له فى كميات كبيرة فأقبل عليه حتى شبع بل حدث له ما يشبه رد الفعل. هذا دليل على أن نجيب محفوظ لا يريد أن يكرر نفسه، يريد أن يتطور، يريد أن يجدد مضمونه الفنى، لأن البحث عن أسلوب جديد معناه بالضرورة البحث عن مضمون جديد.

يونية ١٩٥٧

ملاحظة :

لقد صح ما توقعناه، فإن نجيب محفوظ قد انتقل بعد ثلاثية (بين القصرين) إلى مرحلة فنية جديدة أسلوباً ومضموناً.

الشحاذ

الشحاذ خامس قصص نجيب محفوظ فى مرحلته الجديدة التى بدأها منذ كتب «أولاد حارتنا». وهى مرحلة تتميز بخصائصها فى الشكل والمضمون. ولعل أهم هذه الخصائص الإيجاز والاستغناء عن التفاصيل الدقيقة والتركيز على حدث واحد وعدد قليل من الشخصيات والاهتمام بهموم الفكر أكثر من الأوضاع الاجتماعية والجوانب التاريخية، ولهذا كانت واقعية نجيب محفوظ السابقة الحياة فيها تسبق المعنى الفكرى، أما فى واقعيته الجديدة فالمعنى الفكرى يسبق الأحداث التى تعبر عنه. إلى جانب ذلك نجد عدم التقيد بالترتيب الزمنى واختلاط الحلم بالواقع واستخدام أكثر من ضمير، وإن كان ضمير المخاطب أو الغائب ملاصقًا ـ فى أغلب أجزاء تلك الروايات القصيرة ـ لضمير الشخصية الرئيسية، فهى إما أن تخاطب نفسها وإما أن تتكلم عن نفسها. وكذلك استخدام المونولوج الذى يفترض أن له سامعًا بحيث يصبح أقرب حديث غير منطوق إلى الحديث المنطوق، أى أشبه بتلك الكلمات التى نعدها قبل أن نهم بالكتابة أو الكلام مع الآخرين، يتخلله من حين لآخر كلام منطوق على شكل حوار، يقع فى الحاضر أو فى صورة تذكر لهذا الحوار.

وهذه الخصائص نجدها جميعًا فى قصتنا الجديدة، وإن كانت تتميز بأن كاتبها أصبح أكثر إتقانًا وأقدر تناولاً لها بحكم درايته.

غير أن ما يسترعى انتباهنا هو علاقة مضمون قصة الشحاذ بأسباب تلك المرحلة الأدبية الجديدة التى نشر فيها نجيب محفوظ رواياته الخمس الأخيرة. فطالما صرح نجيب محفوظ أن تغير الأوضاع فى مصر عام ١٩٥٢ جعله يعيد النظر فيما يكتب مضمونًا وشكلاً. فى هذه

النقطة تلتقى أزمة عمر الحمزاوى بطل الشحاذ بأزمة مؤلفه ، وإن كان مؤلفه تجاوز أزمته بالتعبير عنها . . واستئناف إنتاجه . فعمر قبل الثورة كان إنسانًا يؤمن بأشياء كثيرة، يؤمن بالفن فيكتب الشعر ويؤمن بالاشتراكية والحب. ويبدو أنه هجر أول ما هجر الشعر وانصرف إلى المحاماة. ونحن نستمع إلى أكثر من سبب لهذا التحول، فاعترف ذات مرة لكبرى بنتيه بثينة أنه لم يسمع لغنائه أحد (الشحاذ ص ٤٣)، ومرة أخرى نجده يقول إن الشعر أثبت له ـ في تجربة الحب ـ أن لا قدرة له على الامتلاك(ص ٤٣) والشعر وإن كان جميلاً فإن أجمل منه أن نعيشه(ص ١٠٨).

ثم ما لبث عمر أن هجر الاشتراكية، وهو يعلل ذلك بقوله: لما قامت الثورة اطمأن بالى ثم أخذت أفقد الاهتمام بالسياسة(ص ١٥٢). وفى موضع آخر يقول: إن موقفنا القديم لم يعد ضرورة حتمية. أعنى أن الدولة الآن اشتراكية مخلصة، وفى هذه الكفاية(ص ١٥٩).

ثم تبدأ قصتنا وعمر يعانى خمولاً وضجراً من عمله وأسرته متسائلاً عن معنى حياته. ونكتشف أنه لم يهجر الاشتراكية بفكره فقط، بل بطبقته الاجتماعية أيضًا، فقد انتقل إلى المقاعد الوثيرة وارتقى بسرعة فائقة من الفورد إلى الباكار حتى استقر أخيراً فى الكاديلاك، ثم أوشك أن يغرق فى مستنقع من المواد الدهنية (ص ٢٦).

وأصبح يمتلك ثلاث عمارات وأموالاً سائلة، وهو وإن كان لا يكترث بأن تؤخذ منه أمواله فليس مرد ذلك تأثير المبادئ التى أوشكت يومًا أن تقذف به إلى السجن مع صديقه عثمان، إنما مرده إلى ذلك المرض الذى يزحف عليه شيئًا فشيئًا ليفقده اهتماماته واحداً بعد الآخر لأنه فقد معنى وجوده وتبرير حياته (ص٣٢)، حتى أصبح الموت أملاً حقيقيًا فى حياة الإنسان (ص ٤٦)، وهكذا أصبح عمر مريضًا(ص٤٨) بلا مرض متجنبًا للدسم، يتنسم فى الهواء المشبع

بالرطوبة تنذر مخاوف لا حدود لها . لهذا تأثر أيما تأثُّر بما قاله أحد عملائه : المهم أن تكسب القضية ، أليس نعيش حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها(ص ٥١) .

ويحاول صديقه مصطفى المنياوى أن يعلل سر هذا المرض ، بعمله الذى جاوز به أبعد غايات النجاح ، وزوجه التى تعبده ، فلم تعد أمامه غاية يتطلع إليها(ص٦٠) ، بينما يستبعد عمر أن يكون هذا عرضاً من أعراض السن الحرجة ، سن الخامسة والأربعين ، فعلاج ذلك سهل ميسور ، فما عليه إلا أن يندفع إلى الملاهى الليلية أو يتزوج امرأة من جديد ، لكنه يعلم أن ما به شيء أخطر من أعراض السن الحرجة (ص ٦٣) .

قال له مصطفى وهو يضحك : ولأنه لا يوجد وحى فى عصرنا فلم يبق لأمثالك إلا التسول : التسول فى الليل والنهار ، فى القراءة المجدبة والشعر العقيم ، فى الصلوات الوثنية ، فى باحات الملاهى الليلية . . فى تحريك القلب الأصم بأشواك المغامرات الجهنمية(ص٩٩) . وهكذا بدأ عمر تسوله .

مضى يرتاد الملاهى الليلية ، ومع ذلك تزداد غربته عن العالم يوماً بعد يوم وهو يفاجئ أقرب الناس إليه بسؤالهم عن معنى الحياة ، فعل ذلك مع عشيقته وردة (ص٩٢، ١٢٩) ، ومع مسيو يازيك صاحب الملهى(ص ١٠١) ، وإن كان هو يعترف أن السؤال لا يلح عليه إلا حينما يفرغ القلب ، فالرنين الأجوف لا يصدر عن إناء ممتلئ ولذلك فالنشوة هى اليقين(ص ١٢٠) . . اليقين بلا جدال ولا منطق(ص ٣٤٠) .

ورغم فشله فى رحلة تسوله من عالم العشيقات والملاهى الليلية ، وعودته إلى أسرته ليشهد مولد طفله ، لم يساوره أدنى أمل فى التغير ولا خرج عن غربته الأبدية ، ولم يملأ الوليد الثغرة التى تفصل بينه وبين زوجه (ص ٣٤) واستمر ينتابه هذا الشعور المقلق الذى يهمس

له بأنه ضيف غريب، موشك على الرحيل(ص ٣٤).

تلك هى معالم الشخصية الرئيسية وأزمتها، أما صديقه مصطفى المنياوى فقد كان أيضًا فنانًا واشتراكيًا مثله، ما لبث أن نبذ الفن والاشتراكية أيضًا ليبيع اللب والفشار عن طريق الصحف والإذاعة والتليفزيون على حد تعبيره، غير أن ما دعا مصطفى إلى مثل هذا الموقف يختلف عما دعا عمر إلى موقفه، فأزمة مصطفى نابعة عن إيمانه بأن العلم لم يبق شيئًا للفن، ففيه لذة الشعر ونشوة الدين وطموح الفلسفة ولم يبق للفن إلا التسلية، وسينتهى يومًا بأن يصير حلية نسائية مما يستعمل فى شهر العسل. وقد علق عمر على هذا الرأى بقوله: ما أشبه هذا الشعور بما ينتابنى عندما أفكر فى القضايا والقانون(ص ٢٤).

ويصيح مصطفى فى موضع آخر قائلاً: يجب أن نتخلى للعلم عن جميع الميادين عدا السيرك. إن الترفيه غاية جليلة لمتعبى القرن العشرين، وما نظن أنه الفن الحقيقى ليس إلا الضوء القادم من نجم مات منذ ملايين السنين، فعلينا أن نبلغ سن الرشد وأن نولى المهرجين ما يستحقونه من احترام.. ولنتنازل نهائيًا عن غرور الكبرياء وعرش العلماء ولنقنع بالاسم المحبوب والمال الوفير(ص ٤٥).

ويرى مصطفى سببًا آخر للأزمة؛ أنها أزمة فنان يبحث عن شكل جديد بعد أن أعياه المضمون.. لأنه كلما عثر على موضوع وجده مبتذلاً من كثرة الاستعمال (ص ١٦٤).

ولهذا فمصطفى لا يرى أن أزمته تخصه وحده بل هى أزمة أعم لا تفسر تحوله فحسب بل تفسر كل ما فى الفن الحديث من لا معقول. ذلك أنه لما استحوذ العلماء على الإعجاب بمعادلاتهم غير المفهومة نزع الفنانون إلى سرقة الإعجاب باستحداث آثار شاذة مبهمة مريبة. وأنت إذا لم تستطع أن تستلفت أنظار الناس بالتفكير العميق الطويل

فقد تستطيعه بأن تجرى فى ميدان الأوبرا عارياً (ص ١٦٥).

فى مقابل هاتين الشخصيتين نجد شخصية عثمان خليل الذى تحمل عنهما عذاب السجن وظل سجنه يؤرق ضميرهما، وخرج من سجنه أخيراً وهو مايزال مؤمناً بمبادئه فى حل مشاكل العالم. وهكذا تقابل رجل خارج من السجن إلى الدنيا ورجل يتحفز للخروج من الدنيا إلى عالم مجهول(ص ١٤٥) واكتشف عثمان أن صديقيه تطورا إلى الوراء بينما تطور الوطن إلى الأمام (ص ١٦٠). وعندما أفهمه مصطفى أن صديقهما عمر يبحث عن معنى لوجوده قال: عندما نعى مسئوليتنا حيال الملايين فإننا لا نجد معنى للبحث عن ذواتنا. فتساءل عمر: ترى هل تموت الأسئلة إذا قامت دولة الملايين. وأجاب عثمان: العلماء يبحثون عن سر الحياة والموت بالعلم لا بالمرض (ص ١٦١). والإنسان لن يبلغ أية حقيقة جديرة بهذا الاسم إلا بالعقل والعلم والعمل (ص ١٨٢) لكن مرض عمر كان أقوى منه فقال بتصميم: آن الأوان لأن أفعل ما لم أفعله فى حياتى وهو ألا أفعل شيئاً(ص ١٦٨).

وهكذا يقول نجيب محفوظ أكثر من شىء فى قصته الشحاذ، لعله يناقش أزمة الفن فى القرن العشرين، ولعله يناقش أزمة المثقف خلال التطورات الاجتماعية، ولعله يريد أن يقول إننا اقتربنا خطوة من روح الحضارة الأوربية التى طبقت أحدث المذاهب والنظم ثم خلفت كثيرين من أمثال عمر ممن أتيح لهم من الفراغ أن يتساءلوا عن معنى حياتهم وأن يلقوه على الآخرين، وهو ليس مجرد تساؤل فكرى، بل تساؤل حى معاش، وإن كان وجه الاختلاف أن الإنسان فى الحضارة الأوربية الغربية يعيش تساؤله الوجودى على حطام إيمانه بما طبقته حضارته من نظم ومذاهب لم تحقق له ما كان يرجوه منها، أما عمر فإنه يعيش تساؤله لا لأنه صدم فى حلمه، بل لأن حلمه ـ كما يرى ـ قد تحقق، ففقد هدف كفاحه وبالتالى فقد معنى حياته بتسوله دون جدوى. بدايتان

متناقضتان ونتيجة واحدة. وإن كان المألوف أن تحقق الحلم ليس معناه فقدان معنى الحياة، بل مزيد من الأحلام ومزيد من الرغبة فى التطور إلى ما هو أفضل، إلى ما لا نهاية له من المحاولات. لهذا فإن موقف عمر يكاد يكون تعبيراً عن موقف بعض المثقفين الذين يحلمون بنظام من النظم كفكرة فقط، ولهذا فإن تحقيقه يتم بدونهم، وهذا بدوره يؤدى إلى معاداتهم له كتطبيق، وليست العزلة إلا أحد مظاهر هذا العداء.

قال عثمان بأسف:

- لو لم تسارعوا إلى الجحور لما فقدتم الميدان.

فرد عليه عمر:

- لم تكن لنا قوة ولا أتباع فى الشعب يعتد بهم، ولو وقعت المعجزة على أيدينا لهبت قارات للقضاء علينا.

فيرد عليه عثمان:

- المؤسف أن المرضى لا يفكرون إلا فى المرض(ص ١٥١).

وقد عالج نجيب محفوظ موضوعاً مماثلاً فى إحدى قصصه القصيرة بعنوان الخلاء(*)، وهى قصة «معلم» عاش عشرين عاماً فى المنفى، لا أمل له فى الحياة إلا الانتقام ممن سلبه عروسه ليلة زفافه، أمره أن يطلقها فطلقها صاغراً فانحصر إحساسه فى التحفز الأليم، لا حب ولا استقرار ولا بقاء على ثروة، ضاع كل شيء فى الاستعداد لليوم الرهيب، وذابت زهرة عمره فى أتون الحقد والألم. وبعد عشرين عاما زحف فى موكب من أعوانه يقصد حيه القديم لينتقم من غريمه، لكنه عندما وجد أن غريمه قد مات منذ خمس سنوات، تمتم قائلاً: ما أفظع الفراغ. لقد فاته إلى الأبد أن يقف فوق صدر غريمه وأن يأمره بالطلاق، لقد تحقق الهدف ولكن على غير يديه.

وهذا تشابه مع بطل الشحاذ قد يبدو سطحياً، بل هو أقرب إلى

(*) صحيفة الأهرام القاهرة ١٨ يونية ١٩٦٥.

تشابه المتناقضات، فهذا كان يريد أن يحقق حلمًا وذاك كان يريد أن يحقق انتقامًا، ولكن ما يشتركان فيه ـ بالرغم من ذلك ـ واضح.

فعندما قالت زينب عروس المعلم المغتصبة منه منذ عشرين عامًا أن كل شيء مضى وانقضى، رد عليها قائلاً: دفن معه الأمل. وينهي نجيب محفوظ قصته القصيرة بقوله: وكان ثمة طريق الخلاء، فمضى نحو الخلاء. وما أشبه هذا بالخلاء العقلي الذي انتهى إليه مصير عمر.

ومنذ خمس سنوات ظهرت رواية المستحيل لمصطفى محمود، ونحن نجد في بطلها فتحي ملامح قريبة الشبه من ملامح عمر بطل الشحاذ، فنحن نسمعه يصيح صيحة نحسبها تصدر عن عمر حين يقول: ها أنا ذا الآن زوج يتمتع بزوجة تحبه وطفل يعشقه وصحة وشباب ومال وجاه، وها أنا ذا أتقلب على فراشي مؤرقًا كشخص مريض تلسعه الحمى، ماذا أريد؟ ماذا أريد؟[1].

وفي موضع آخر يقول: أن عملي مثل زوجتي غريب عني لا أحبه، أنا أملأ به وقتي فقط، ولكني أريد أن أملأ نفسي. إن الفراغ هنا كبير.. داخلي أشعر أني عاطل تمامًا.. أشعر بالملل يقتلني[2]. إنه يريد أن يشعر بالولاء لأي شيء ولو لدماره[3]. وكما حاول عمر أن يجد معنى حياته في بحثه عن النشوة مع مارجريت ثم وردة حاول فتحي أن يبحث عن نفسه في علاقته بفاطمة ثم نادية. ولكن لا يجب أن يخدعنا هذا التشابه الظاهري بين فتحي وعمر، فالفرق دقيق بينهما دقة الشعرة. ففتحي عاش منذ طفولته أسير الواجب والأصول والتقاليد، حتى زوجته اختارها والده، وكما ورث هذا كله عن أبيه ورث عنه أيضًا أرضه بالصعيد حتى أنه كان يحس بأن أرضه هي التي تملكه وليس هو

(١) مصطفى محمود: المستحيل، دار المعارف للطباعة، القاهرة ١٩٦٠ ص ٣٢.
(٢) المرجع السابق ص ١١٨.
(٣) المرجع السابق ص ١٢٥.

الذى يملكها [٤]. فمحاولة فتحى إذن هى التمرد على ما صاغه له المجتمع من قوالب ليؤكد وجوده الذى يختاره بنفسه بمطلق حريته. أما عمر فهو الذى حصل على زوجته بعد إصرار ومعركة تحدى بها تقاليد المجتمع وانتصر، وهو الذى كون ثروته - عن طريق المحاماة - لنفسه بنفسه، وهو الذى كان يحلم بالاشتراكية وتعرضت حياته بسبب ذلك للمتاعب يوماً ما. فهو إذن لم يرث عن أبيه لا حبه ولا ثروته ولا مبدأه، بل تكاد تكون مكونات شخصيته كلها تحدياً لما يسود المجتمع من تقاليد ونظم، فهو يبدأ بداية مختلفة تماماً عن بداية فتحى، لهذا فإن ملل فتحى بطل المستحيل رد فعل لظروف لم يخترها بحريته فهو أقرب إلى أن يكون على المستوى النفسى، أما ملل عمر فهو على الرغم من تحقيق ما اختاره بنفسه لنفسه فهو أقرب إلى أن يكون على المستوى الفلسفى.. ومن هنا أضفى على تساؤله عن معنى الحياة معنى أعم، فهو يلقيه على نفسه كما يلقيه على الآخرين ممن يقابلهم فى حياته.

ومن ناحية أخرى فإن شخصية عمر تتميز عن كل ما سبقها من شخصيات قد تبدو أنها مماثلة لها فى قصص نجيب محفوظ - بميزتين أساسيتين:

أولاهما: أن الشخصيات السابقة تبحث عن طريق وعن معنى لكى يتحقق حلمها، فصابر بطل قصة الطريق مثلاً يبحث عن أبيه لكى يحقق له الحرية والكرامة والسلام. أما شخصية عمر فإن تساؤلها وبحثها عن معنى حياتها يبدأ بعد أن تحقق حلمها، بل لأن حلمها قد تحقق.

ثانيتهما: ويترتب على هذا أن البحث عن الطريق لدى الشخصيات السابقة، وسيلة من وسائل الكفاح من أجل تحقيق الحلم. إنه تساؤل ينطوى على إيمان بقضية يستحق من أجلها أن يعيش الإنسان. أما عمر فإنه يبدأ من حيث ينتهى الآخرون، إنه يبدأ بعد أن عثر صابر على أبيه.

---

(٤) المرجع السابق ص ١٢٣.

إن موقفه رد فعل للواقع المحقق.

ويلاحظ هنا أن عمر قد حقق حلمه على مستويين: مستوى شخصى إذ بلغ أقصى غايات النجاح فى عمله، وأقصى غايات النجاح فى حبه منذ حطم حواجز التفرقة الدينية فى مغامرته العاطفية المبكرة، وإلى تحقيق هذا النجاح الشخصى يحاول صديقه مصطفى المنياوى أن يعزو مرضه (الشحاذ ص ٦)، ولا ننسى نجاحه فى صداقته لمصطفى المنياوى. وقد بدأت مظاهر مرضه بضجره من عمله وأسرته، أما صداقته لمصطفى فكانت آخر ما انقطع فى علاقته بعالم الآخرين. وفى هذا المستوى يمكن القول إن حلمه تحقق على يديه. أما المستوى الآخر فهو مستوى الرسالة الاجتماعية حيث يعترف أكثر من مرة أنها تحققت(ص ١٥٢، ١٥٩) وإن كان تحقق الحلم فى هذا المستوى قد تم على غير يديه.

إنما السمة المشتركة بين بعض شخصيات قصص نجيب محفوظ التى كتبت قبل مرحلة أولاد حارتنا، وكثير من الشخصيات الرئيسية فى قصصه التى كتبت بعد تلك المرحلة، هو حيرتها وعدم ارتباطها بحلول عملية. أما الإيمان بحل عملى والعمل على تحقيقه فأصبحت تضطلع به شخصيات ثانوية، وبذلك يحتفظ البناء الفنى بتوازنه الهندسى. ولهذا نجد فى شخصية كمال أحد أبطال الفصول الأخيرة من الثلاثية بذور كثير مما نجده فى شخصية عمر بطل الشحاذ بغض النظر عما كان عليه المجتمع فى الثلاثية وما تطور إليه فى الشحاذ. والحيرة معناهاعدم التجاوب مع الواقع من ناحية، وعدم وضوح الرؤيا لحل جديد من ناحية أخرى. ومن جهة أخرى نستطيع أن نلمح فى عثمان خليل - أحد الشخصيات الثانوية فى الشحاذ - امتداداً لشخصية أحمد فى الثلاثية، وهى شخصيات لديها ما تؤمن به وما تعمل على تحقيقه وما تلقاه فى سبيل ذلك من عقبات.

وكأنما نجيب محفوظ يريد أن يقول لنا إن من حلت عليه لعنة الحيرة والتساؤل أولى بالاهتمام الفني بحق عذابه ومعاناته. أما من حلت عليه نعمة الإيمان فليس إلا إطاراً تبرز من خلاله صورة زميله، وتكفينا بطولة أمثاله في حياتهم العملية، إنهم أشبه بنهايات القصص التي يعيش عندها أبطالها في ثبات ونبات. فمن حلت عليهم نعمة الإيمان يعيشون في ثبات ونبات روحي، وإن لاقوا المشاق العملية في سبيل تحقيق قضيتهم. ولهذا فهم - فنياً - نهايات قصص، أما المعذبون بلعنة الشك والتساؤل فهم لب العمل الفني وموضوعه.

يوليو ١٩٦٥

الفن الروائى
بين اللص والكلاب
والرجل الذى فقد ظله

من أهم الأعمال الأدبية التى ظهرت فى أدبنا العربى المعاصر روايتان، إحداهما «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ، والأخرى «الرجل الذى فقد ظله» لفتحى غانم. وقد نشرت كلتا الروايتين أولاً على حلقات فى الصحف قبل أن يجمع الكتاب شتاتهما.

وقد بدأ فتحى غانم بنشر روايته قبل أن يبدأ فى ذلك نجيب محفوظ، ثم انتهى منها بعد انتهاء «اللص والكلاب». ذلك أن «الرجل الذى فقد ظله» تبلغ أكثر من خمسة أمثال «اللص والكلاب» فى الطول، مجموع صفحاتها ٧٤٠ صفحة على وجه التحديد، وبذلك تكاد تكون أطول رواية ظهرت فى أدبنا العربى المعاصر بعد ظهور ثلاثية نجيب محفوظ.

وقارئ الروايتين يلحظ كثيراً من أوجه المقارنة بينهما سواء فى اختيار بعض الشخصيات أو فى الأسلوب، وليس معنى هذا أن أحدهما أخذ عن الآخر أو تأثر به، بل مرد ذلك فى رأيى إلى وحدة البيئة الأدبية والبيئة الاجتماعية التى أنتجت العملين.

فشخصية الصحفى الوصولى نجدها فى العملين، نجدها فى شخصية «رءوف علوان» فى رواية «اللص والكلاب». ونجدها فى شخصية «يوسف عبدالحميد السويفى» فى رواية «الرجل الذى فقد ظله»، ونحن لا نلتقى بأحدهما، حتى نتذكر زميله على الفور مع اختلاف فى التفاصيل.

فقد كان رءوف علوان فيما مضى: «الحماس الباهر المثل فى صورة طالب ريفى رث الثياب كبير القلب، والقلم الصادق المشع، ترى ماذا

حدث للدنيا ؟» وهو لم يكن فيما مضى إلا محرراً بمجلة النذير، مجلة منزوية بشارع محمد على، ولكنها كانت صوتًا مدويًا للحرية. ترى كيف أنت اليوم يا رءوف؟ فهل تغير مثلك يا نبوية، هل ينكرنى مثلك يا سناء؟. ثم يكتشف اللص سعيد مهران بعد خروجه من السجن أن صديقه الصحفى رءوف علوان لم يبق من شخصه القديم إلا صورته فتألم قائلاً: تخلقنى ثم ترتد، تغير بكل بساطة فكرك بعد أن تجسد فى شخصى، كى أجد نفسى ضائعًا بلا أصل وبلا أمل؟! خيانة لئيمة لو اندك المقطم عليها دكًا ما شفيت نفسى.

ولكن رءوف علوان ليس البطل الرئيسى فى قصة «اللص والكلاب»، بل هو اللص سعيد مهران الذى كان ضحية أقرب الناس إليه وهم زوجه نبوية وصديقه عليش سدره وصغيرته سناء التى لم تعرفه، ثم أستاذه رءوف علوان، هؤلاء هم الذين أنكروه فخلقوا منه مجرمًا ما يعاديهم ويعادى المجتمع.

أما بطل «الرجل الذى فقد ظله» فهو «يوسف عبدالحميد السويفى»، وهو فى سبيل الوصول إلى الشهرة والثروة، فقد ظله، وظله هم أقرب الناس إليه، فأصبحت نفوسهم ضائعة بلا أصل ولا قيمة ولا أمل على حد تعبير سعيد مهران، وكما أصبح سعيد مهران لصًا وقاتلاً، أصبحت مبروكة زوجة أبى يوسف عاهراً،، وكانت خادمًا تزوجها أبوه وهو فى الستين، فلما مات زوجها مضت تلاحق ابنه تطلب معونته، ولكنه فر خجلاً منها حتى اضطرت أن تبيع جسدها لتحصل على لقمة العيش. كذلك أصبحت سامية خطيبته مجرد ممثلة فاشلة تتردى فى هوات اليأس وتتزوج وهى فى العشرين برجل فى الستين ما يلبث أن يموت، وكانت بينها وبين يوسف علاقة حب وصلت إلى حد الخطبة، بل إنه حدد يومًا لزواجه منها، ثم وجد أن زواجه هذا يعوقه عما يتطلع إليه من مجد وثروة، وإذا هو يتركها ليسافر إلى سوريا حيث كان قد وقع

انقلاب سياسى ليحقق مجداً صحفياً، وذلك فى اليوم نفسه الذى حدده لزواجه منها. كذلك داس على أستاذه محمد ناجى، الصحفى الكبير الذى عن طريقه دخل عالم الصحافة، وإذا هو يطرده بل ينتزع منه مكانه انتزاعاً، حتى ينهار الرجل ويسرع إلى نهايته. أما صديقاه شوقى وسعد فقد ألقى بأحدهما فى السجن بينما أصبح الآخر مجرد حطام.

***

ومن الملاحظ أن كلتا الروايتين قد كتبت بضمير المتكلم أساساً، وإن استخدم ضمير المخاطب والغائب فى «اللص والكلاب»، لكن هذه الضمائر، ماتزال ملاصقة لضمير المتكلم، والشخصية ماتزال إما أنها تخاطب نفسها وإما أنها تتكلم عن نفسها.

واستخدام ضمير الغائب فى «اللص والكلاب» قد أتاح للمؤلف حرية التدخل حين يريد، بصفته العالم بكل شىء، ولو أنه أباح هذا التدخل فى أضيق الحدود. أما الرجل الذى فقد ظله فإن المؤلف لا يعطى لنفسه هذه الحرية أو هذا الحق فى التدخل فلا يستخدم ضمير الغائب، ولكنه استعاض عن هذا القيد بالشكل الرباعى للرواية، فقد استطاع أن يكشف لنا عن زوايا أخرى لشخصياته من خلال وجهة نظر الشخصيات الأربع.

ولكن ليس يكفى أن يستخدم ضمير المتكلم ليكون الأسلوب واحداً فى الأجزاءالأربعة لرواية «الرجل الذى فقد ظله» فالجزء الثالث الخاص بمحمد ناجى له أسلوب يغاير أسلوب الأجزاء الثلاثة الأخرى ولعله أقرب أجزاء الرباعية إلى اللص والكلاب من ناحية الأسلوب.

فالحوادث فى الأجزاء الأول والثانى والرابع من «الرجل الذى فقد ظله» تتسلسل منطقياً وتخضع للتعاقب الزمنى، أى أنها، وإن كانت بضمير المتكلم - إلا أن سردها يتم عن طريق حديث واع مما ننطق به أو نكتبه، أما الجزء الثالث فأسلوبه تتداعى فيه المعانى طبقاً لما يثيره

الحاضر بغض النظر عن ترتيب وقوعها الزمنى، ولا تناسب بين أطوال السرد، فقد استغرق سرد أحداث ليلة واحدة نصف حجم الكتاب.

ولكن ليس معنى هذا أن الأسلوب بعيد كل البعد عن المنطق بل هو - فيما عدا أجزاء قليلة - كأسلوب اللص والكلاب، نوع من المونولوج الذى يفترض أن له سامعاً، فهو أقرب حديث غير منطوق إلى الحديث المنطوق، إنه أشبه بتلك الكلمات التى نعدها قبل أن نهم بالكتابة أو الكلام مع الآخرين، يتخلله من حين لآخر كلام منطوق على شكل حوار يقع فى الحاضر أو فى صورة تذكر لهذا الحوار.

ومع ذلك فإننا نلتقى ببعض الفقرات التى تزداد فيها سرعة الانتقال من مستوى الكلام المنطوق إلى مستوى ما قبله ثم نعود إليه لنتراجع من جديد، على نحو ما نجد فى نهاية الجزء الخاص بمحمد ناجى حيث يعلن قائلاً: دوى قطار يسير داخل رأسى، لابد أن أشكو، لا أراهما، ضباب فوق عينى، ولكنى مازلت أجلس إلى المائدة، الطعام فى حلقى، ماذا تقول له. لا أسمعها. كل شىء يذهب. يبتعد.. يخفت. وهنا نجد تراجعاً إلى مناطق من الشعور أكثر إبهاماً وغموضاً، حيث تؤدى الأفكار المتداخلة والجمل القصيرة وظيفة فنية، إذ إنها تلخص لنا فى سطور قليلة العمل الفنى كله. وكأنما الماضى - مختلطاً بالحاضر - يستيقظ أمامنا. ومعرفتنا السابقة بتفاصيل حياة محمد ناجى هى وحدها التى تنقذنا من عدم الفهم، لأنها ليست سوى إشارات ورموز للحياة الداخلية الخاصة بصاحبها لا يدركها إلا من أتيح له الاطلاع عليها من قبل. وكما كانت هذه الكلمات تعبر عن صحوة الموت بالنسبة لمحمد ناجى، فإننا يمكن أن نستعير التعبير نفسه لنقول إنها تعبر أيضاً عن صحوة النهاية بالنسبة للعمل الفنى.

ولعل هذا الجزء الخاص بمحمد ناجى قد كتب بهذا الأسلوب ليعبر عن مدى أزمة بطله لأنه كان أشد أجزاء الظل اهتزازاً، فبعد أن وصل إلى

ما وصل إليه نراه في هذا الجزء وهو «يتدحرج» ويبدو أن هذا الأسلوب كان أنسب الأساليب للتعبير عن هذا التدحرج.. عن هذا الفزع الذى يصيب الإنسان وهو يسقط من حالق، فمضى يعترف لنا وكأنما هو نصف مستيقظ ونصف نائم.

ويبلغ أسلوب بعض فقرات هذا الجزء درجة من الشفافية والشاعرية وهى ترتفع إلى مرتبة الرمز، ولنقرأ هذه الفقرة وفيها يرمز الهبوط على السلم إلى الهبوط عن مركزه، ويرمز الطفل إلى يوسف عبدالحميد السويفى الذى انتزع منه مركزه، إلى بقية الرموز التى لا تخفى على القارئ، يقول محمد ناجى:

كيف صعدت هذا السلم بالأمس؟ إنى لا أكاد أقوى على الهبوط عليه. أين شجاعتك يا محمد.. أين شطارتك ومكرك.. لا تنظر إلى أسفل حتى لا يصيبك الدوار، إنك تهبط، ارفع رأسك، واهبط كأنك صاعد، شد قامتك، لا تسأل كم طابقًا هبطت، لا تسأل. صوت بيانو يخرج من هذه الشقة، أنغام حزينة جنائزية، البيانو يدق فى قلبى. يخلعه. السلم مظلم، لا، عيناى مظلمتان، لا تقف يا محمد، الهث. تأوه. ولكن حرك قدميك. هذا الطفل الواقف عند الباب عيناه تشبهان عيون القطط، ينظر فى خبث. نظراته خطيرة، إنه يرقب حركاتى، يسخر منى، يعرف أنى عجوز، آه، ارفع رأسك، الطفل يسرع ورائى، يقفز درجات السلم قفزًا، هبط، التفت إلىّ. عيناه حادتان. نعم يا ابنى، أنا لا أستطيع أن أهبط مسرعًا مثلك. أنت أشطر منى.. الشارع طويل بلا نهاية، الضوء ساطع يبهر عينى، الزحام شديد، الضجة عالية، ليس هذا عالمى، إنهم يمرون مسرعين، حركاتى البطيئة تعرقل حركتهم. أكتافهم تضرب كتفى، عيونهم تنظر شزرًا، ماذا تفعل أيها العجوز وسطنا، إذهب إلى سريرك وادخل المصحة، ليس لك مكان بيننا، لا يمكننى أن أواصل السير. سأسقط بعد الخطوة القادمة.

الشارع يدور والناس يدورون.. ما بالك تنهار في الساعة الأخيرة، سيمر هذا العذاب وستستريح.

وعندما يفشل محمد ناجي في إحدى محاولاته الجنسية نفهم أن عجزه ليس إلا رمزاً لعجزه كإنسان، وأن عجزه الذي ينتهي بموته ليس إلا رمزاً لتلاشي العهد الذي كان محمد ناجي الممثل الفكري والمعبر الروحي عنه.

وفي إحدى الفقرات نستمع إلى محمد ناجي يقص كيف قتل كلب صديقته المغنية المرحومة دلال أمام زوجته سامية، وكأنما قتل الكلب بديل عن انتحاره، فهو يقول: كنت أريد أن أقتل الكلب بيدي. أريد أن أقضي على هذا الكابوس في رأسي.

ونحن نعثر على حادث مشابه في رواية «من أين» للمؤلف نفسه، حين نقرأ كيف قام الصحفي يوسف، فقتل الفأر الوديع المستأنس أمام علياء حبيبته التي هجرته، أي في ظروف مشابهة لتلك التي قتل فيها محمد ناجي كلب عشيقته، وكأن القتل في هذه المرة أيضاً يؤدي الرمز السابق نفسه.

وتقف خاتمة الرباعية إلى جانب هذا الجزء في شفافية الأسلوب وشاعريته، وكأنما كتب أيضاً في لحظة من لحظات النشوة التعبيرية.

وقد لجأ محفوظ إلى أسلوب مشابه في قصة «اللص والكلاب» فليس ثمة تعاقب زمني للحوادث، فاللص يقص علينا حاضره أولاً، ومن حين لآخر، يرتد إلى ماضيه، بلا ترتيب زمني. فهو مثلا يسرد كيف نشأت علاقته بنبوية زوجته السابقة قبل أن يسرد علينا كيف كانت نشأته وعلاقته في طفولته بأبيه وبالشيخ الجنيدي ثم بالصحفي رءوف علوان.

والرمز خاصية من خصائص الفن الروائي في «اللص والكلاب»، نجده في الأسلوب لا سيما على لسان الشيخ الجنيدي الذي يستخدم لغته الصوفية المشحونة بالرمز دائماً. ونجده في الشخصيات والأمكنة،

فرءوف علوان «رمز الخيانة التى ينطوى تحتها عليش ونبوية، وجميع الخونة فى الأرض.. فالرصاصة التى تقتل رءوف علوان تقتل فى الوقت نفسه العبث». ونور ترمز ـ كما يدل على ذلك اسمها ـ إلى جانب النور فى حياة سعيد مهران، ولعل القرافة التى يطل عليها بيت نور ـ وهى البغى التى لجأ إليها سعيد مختفيًا عن أعين الشرطة ـ لعلها رمز للدنيا التى يلتقى فيها الموت بالحياة كما يرى الدكتور لويس عوض، ولعلها رمز للتيه والضياع كما يرى الدكتور شكرى عياد. أما اللص نفسه فهو رمز للملايين: إن من يقتلنى إنما يقتل الملايين، أنا الحلم والأمل وفدية الجبناء، وأنا المثل والعزاء والدمع الذى يفضح صاحبه. والقول بأننى مجنون ينبغى أن يشمل كافة العاطفين فادرسوا أسباب هذه الظاهرة الجنونية واحكموا بما شئتم.

ونحن نجد أن أسلوب سعيد مهران، هو أسلوب الضحية. فهو يخاطب رءوف علوان قائلاً: ترى أتقر بخيانتك ولو بينك وبين نفسك، أم خدعتها كما تحاول خداع الآخرين؟ ألا يستيقظ ضميرك ولو فى الظلام؟ أود أن أنفذ إلى ذاتك كما نفذت إلى بيت التحف والمرايا ببيتك؟ ولكنى لا أجد إلا الخيانة. سأجد نبوية فى ثياب رءوف أو رءوف فى ثياب نبوية، أو عليش سدره مكانهما. ستعترف لى الخيانة بأنها أسمج رذيلة فوق الأرض.

أما يوسف فأسلوبه أسلوب الجانى، وهو يحصى ضحاياه قائلاً: شوقى صاحب المبدأ فى حمايتى، سعد الذى تخلى عن مبادئه فى حمايتى، شهدى صاحب المال فى حمايتى، محمد ناجى الذى انهار فى حمايتى. مبروكة ليست فى حمايتى، إنها تتحدانى، البغى، الخادمة، لا تموت.. ما أروع أن يكون الإنسان قويًا، ما أروع أن يمشى الإنسان القادر فوق أشلاء ضحاياه.. إنى أحطم أصدقائى واحداً بعد الآخر، أتحول إلى إنسان مفترس لا يكترث بشىء.

هذه نغمة الجانى، وكان يمكن أن تكون نغمة رءوف علوان فى قصة اللص والكلاب لو أنه فتح فاه وتكلم.

ولنستمع إلى أنات الضحايا لكل من الشخصيتين، إن اللص سعيد مهران يتساءل متوجعاً: رءوف علوان، خبرنى كيف يغير الدهر الناس على هذا النحو البشع.. أأنت رءوف علوان صاحب القصر! أنت الثعبان الكامن وراء حملة الصحف؟ تود أن تقتلنى كما كان الآخرون، وكما تود أن تقتل ضميرك، وكما تود أن تقتل الماضى. لكنى لا أموت قبل أن أقتلك. أنت الخائن الأول.

وفى الجزء الأول من «الرجل الذى فقد ظله» نرى مبروكة فى مطلع الفصل الأول تقول: قلبى لا يعرف سوى عاطفة واحدة هى الحقد، أحقد بكل شبابى، أحقد بعمرى. أحقد على رجل أتمنى موته موتاً بطيئاً يتعذب فيه، أتمنى لو فتحت بطنه بسكين، ومددت يدى فى جرحه، وانتزعت كبده ونهشتها بأسنانى، أتمنى لو دفعت أظافرى فى عينيه وفقأتهما، لو شربت من دمه.. اسمه يوسف، يوسف عبدالحميد ابن المرحوم من زوجته الأولى.

وفى الجزء الثانى نستمع إلى الممثلة الناشئة سامية تتحدث فى مطلعه قائلة: دنيا السينما غابة مليئة بالذئاب.. كلهم ذئاب (وأمثالهم - بالنسبة للص سعيد مهران - كلاب).. حتى الصحفيون الذين يحومون حولنا فى الأستديوهات يلتقطون أخبارنا لينشروها هم أيضاً ذئاب. لقد ضاعت منى فرصة العمر بسبب واحد من هؤلاء الصحفيين، إنه رئيس تحرير الآن. صحفى مهم مشهور، كل الناس تعرفه وتتحدث عنه، لكنهم لا يعرفونه على حقيقته. أنا وحدى التى تعرفه، أنا وحدى التى تستطيع أن تقول من هو يوسف عبدالحميد. من أجله تركت فرصة العمر، ورفضت دور البطولة، أما هو فما كادت تبرق أمامه الفرصة حتى رفسنى بقدمه، وتركنى أتدحرج وأنحدر،

ومضى هو يرتفع.. ويرتفع وحده.

ومحمد ناجي أستاذ يوسف عبد الحميد السويفي في الصحافة والوصولية يئن قائلاً: الآن تغير كل شيء، أخذ مكاني، ذلك الصعلوك العبقري في النفاق أستاذ النفاق، يوسف عبدالحميد السويفي، شيء مضحك يثير الرثاء، هذا الولد أصبح أهم وأخطر مني.

حتى يوسف يدرك نفسه، فهو يقول: إني مجرم، خواطري حقيرة، تنحدر بي إلى الحضيض. أهذه هي المهارة المطلوبة؟ ألا يوجد حل شريف آخر؟.. عيبي الوحيد أني أعي الجريمة.

لهذا فبطل «الرجل الذي فقد ظله» يمثل نموذج البطل ذي الضمير المعذب، البطل الذي يناقش نفسه ويرتفع إلى مرتبة الوعي بخطئه.

أما سعيد مهران، بطل «اللص والكلاب»، ففيه سمات البطل الذي يؤمن بفكرة، لا يتردد في محاولة تنفيذها مهما لاقى من عقبات.

وهذا الموقف لبطل «الرجل الذي فقد ظله» جعل رواية فتحي غانم أكثر تفاؤلاً. لأن عذابه، واعترافه، وندمه - وإن لم يصل إلى درجة التكفير - معناه إدانة للشر، وأنه لا ينتصر حتى في نفوس أصحابه ومنفذيه.

أما سعيد مهران، فبعد أن تختفي نور من حياته يختفي كل نور في حياته، وتحيط به الكلاب من كل جانب، حتى ليعجز عن تحديد مصدر نباحها، فيستسلم يائساً لمطارديه وهو يئن قائلاً: «لا أمل في الهروب من الظلام بالجري في الظلام، نجا الأوغاد وحياتك عبث».

وهذا شبيه بما حدث لضحايا الرجل الذي فقد ظله فيما رووه لنا في الأجزاء الثلاثة الأولى، ولولا أننا حصلنا على اعتراف الجاني، على اعتراف يوسف عبدالحميد السويفي في الجزء الرابع، لما كانت رواية الرجل الذي فقد ظله أقل تشاؤماً، وإن كان انهيار محمد ناجي في الجزء الثالث دلالة على انهيار الشر، وذلك بسبب موقفه الفريد بين

شخصيات القصة، إذ إنه اشترك فى الجريمة، فقد كان أستاذ يوسف فى الوصولية، إلا أنه ما لبث أن أصبح ضحية جريمته وفريسة تلميذه، ومصيره نبوءة بمصير يوسف، فهزيمته إذن هزيمة للشر فى الماضى والمستقبل.

أما سعيد مهران، فبالرغم من أنه كان لصًا ثم قاتلاً، إلا أن معرفتنا بالمبررات التى أدت به إلى هذا المصير، جعلت منه الضحية ومن غيره الجناة، ورغبته فى الانتقام تمثل عصا العدالة، أو ـ على أقل تقدير ـ الشر الذى يعاقب الشر، وكلما طاشت رصاصاته وأصابت أبرياء أحسسنا أن العدالة تطيش، وهزيمته ليست إلا هزيمة للعدل أو لرغبتنا فى الثأر من الشر، واستسلامه ليس إلا استسلامًا للجناة أو من يسميهم بالكلاب.

فعنصر التفاؤل فى رواية «الرجل الذى فقد ظله» مرده إذن إلى شكلها الروائى، فنحن فى «اللص والكلاب» لا نستمع إلا إلى وجهة نظر اللص سعيد مهران فى نفسه وفى الآخرين ولعلنا لو حصلنا على اعتراف رءوف علوان لاكتشفنا هنا أيضًا نفسًا معذبة مؤرقة، ولكن ما من سبيل إلى التحقق من ذلك أبداً.

أما فى رواية «الرجل الذى فقد ظله» فإن شكلها الروائى وأعنى به انقسامها إلى أربعة أجزاء، كل جزء ترويه إحدى الشخصيات على لسانها، أتاح لنا أن نستمع إلى وجهة نظر كل شخصية فى علاقتها بالبطل، كما أتاح لنا أن نستمع إلى اعتراف البطل على نفسه، مما جعلنا أكثر تعرفًا على الحقيقة، وأكثر استكمالاً لجوانبها.

مايو ١٩٦٢

يوسف السباعى

- يوسف السباعى فى رحلته الأدبية.
- نحن لا نزرع الشوك وأصولها الروائية.
- العمر لحظة ومهمة الفنان التنبؤية
- حديث على تلال المقطم
- يوسف السباعى فى مرآة النقد

يوسف السباعى
فى رحلته الأدبية

أثر البيئة:

مما لا شك فيه أنه كان للبيئة التى نشأ فيها يوسف السباعى أثرها - إلى جانب موهبته الطبيعية - فى تكوينه الأدبى. فقد قرأ فى سن مبكرة، وربما بغير إرادة ولا جهد، كل ما ألفه أبوه وما ترجمه من عيون الأدب الغربى. وكان هذا الشغف بالقراءة صورة من صور علاقته الشخصية بوالده وفرط ولعه به، فكان يرى شخصه فى كل ما يقرأ مؤلفًا أو مترجمًا. كان يحب أدبه وآراءه ويعجب به وبها، بحيث أصبحت - على حد تعبير يوسف السباعى نفسه - هى الرصيد المعبأ فى داخله، مما كون ذخيرته الحقيقية للإنتاج الأدبى. فلقد قرأ لكل هذه الأسماء الضخمة فى الأدب الغربى: شكسبير وتولستوى وتشيكوف ودستويوفسكى وأناتول فرانس ... وقد أدى هذا إلى ولعه المكتسب للقراءة الأدبية بل ولعه بالأدب عامة.

هذا إلى جانب اطلاعه على الأدب العربى كما تعلمه فى المدارس لا سيما نصوص الأدب وكتاب «كليلة ودمنة» والكثير من الشعر إلى جانب حفظه للقرآن. كما قرأ القصص الشعبية الشهيرة مثل ألف ليلة وليلة وسيف بن ذى يزن، وكذلك شعر شوقى ومسرحياته.

لهذا كان من الطبيعى أن يكون والده محمد السباعى هو أول كاتب أثر عليه، وكان أثره واضحًا فى محاولاته الأولى من ناحية اللغة المنمقة التى لم تحتملها طبيعته، كما أثر عليه من ناحية الأسلوب فى اتجاه السخرية والفكاهة. وإذا كان يوسف السباعى ما لبث أن تخلص من تأثره بوالده فى جانب اللغة لأن طبيعته لم تكن تحتملها، فقد استمر

تأثره بأسلوبه الساخر لأنه اتفق وطبيعته. ولقد مات أبوه وهو مازال فى الرابعة عشرة من عمره، مما كان له أثره العميق فى نفسية الصبى المتفتح وفى مواجهته لمشكلة الموت وتعامله معه بعد ذلك فى معظم ما كتب. فكان أثر أبيه عليه فى موته لا يقل عن أثره عليه فى حياته.

ويأتى بعد أبيه توفيق الحكيم الذى يعلن يوسف السباعى أنه كان صاحب الأثر الحقيقى على أسلوبه فى كتابته، ويعلل ذلك بسهولة أسلوبه وخفة دمه وذكائه وعمق تفكيره وسعة أفقه*.

ولئن أثرت بيئته الأسرية فى أسلوبه - كما استمد منها بعض موضوعات قصصه - فإن بيئته الأوسع، بيئة الحى الذى نشأ فيه قد استمد منها جو كثير من رواياته وقصصه. فلئن ولد يوسف السباعى (عام ١٩١٧) بحارة الروم بالقاهرة، إلا أن أسرته ما لبثت أن انتقلت إلى حى السيدة زينب مما أتاح له أن يتجول فى طفولته فى جنينة ياميش وأبو الريش وسيدى زينهم والماوردى وسيدى الحبيبى والبغالة وحارة السيدة وزين العابدين والخليج المصرى والناصرية والمبتديان وسيدى العتريس، تلك الأحياء الشعبية التى شم رائحتها وتلمس مذاقها فى كثير مما كتبه. وحى الحسينية الذى تقع فيه حوادث «السقا مات»، إما أنه جال فيه فى طفولته أو يفاعته المبكرة وإما جعله مسرحًا لأحداث رواياته مستمدًا خبرته من حى السيدة.

ولقد كانت الخطوة التالية والطبيعية - بعد القراءة - هى محاولة الكتابة. وكانت المحاولات الأولى محاولات شعرية وزجلية وقصصية، وتضمنت هذه المحاولات مجلات خاصة كان يحررها ويرسمها ويجلدها. ثم تجاوز هذا النطاق الخاص إلى النطاق المدرسى، وكان ذلك فى مجلة شبرا الثانوية. وقد ذكر لى أن أول موال كتبه ونشره فى مجلة المدرسة كانت هذه هى مقدمته:

---

* حديث خاص مع كاتب المقال.

يا زهرة فوقك ندى مين اللى بكاك
بتحبى لازم يا زهرة والدمع سلواك
ولا دى دمعة رثا للعاشق الباكى
ما تردى يا زهرة حالى فى البكا حالك
بتقولى دمعة فرح، الله يهنيك

كما كتب أيضًا نشيد مدرسة شبرا ولحنه الموسيقار محمود رمزى، وكانت تنشده المدرسة كلها.

ثم تجاوز النطاق المدرسى إلى النطاق الصحفى، وكان ذلك فى سن مبكرة. فقد كان يوسف السباعى فى السابعة عشرة من عمره عندما نشرت له أكبر المجلات الأدبية الموجودة حينذاك مثل «مجلتى» كان يصدرها أحمد الصاوى ومحمود كامل، ومجلة «المجلة» التى كان يصدرها سلامة موسى، ومجلة «جماعة أبوللو» لأحمد زكى أبو شادى، و«السياسة الأسبوعية» التى كان يرأس تحريرها محمد حسين هيكل.

وتلت بعد ذلك فترة توقف فرضتها عليه الظروف عندما التحق بالكلية الحربية.

وهكذا نجد أن يوسف السباعى كان ـ كأى فنان فى سن مبكرة ـ متعدد المواهب، مايزال يجرب إمكاناته. فقد حاول ـ إلى جانب الكتابة الأدبية ـ الغناء وهو مايزال تلميذًا بالمدرسة الثانوية فى نطاق شلة الأصدقاء، كما كان يرسم المجلة التى كان يصدرها حتى أن مدرس الرسم كان يعتقد أنه سيكون رسامًا. ولكنه فى النهاية استمر على طريقة التعبير بالكلمة المكتوبة. وحتى هنا ظل فترة يتلمس طريقه: حاول أن يكتب شعرًا لا سيما فى حالات الانفعال، كما كتب الموال إلى جانب كتابته القصة القصيرة. ولقد استقر أخيرًا على كتابة القصة القصيرة، وفضلها على كتابة الرواية فى بدء حياته الأدبية لأنها ـ كما رأى فى

ذلك الوقت ـ أسهل نشراً وأسرع تأثيراً، كما أنها لا تشكل جهداً ضخماً ضائعاً. وربما كانت قصة «فوق الأنواء» هي أول قصة قصيرة نشرت له، وكان ذلك عام ١٩٣٤ وعمره لم يتجاوز السادسة عشرة، وهي منشورة في مجموعته القصصية «أطياف». كما نشرت قصته «تبت يدا أبي لهب وتب» في «مجلتي» التي كان يصدرها «أحمد الصاوي» وذلك عام ١٩٣٥.

بعد مرحلة كتابة القصة القصيرة جاءت مرحلة كتابة الرواية الطويلة. وكانت «نائب عزرائيل» (١٩٤٧) أولى محاولات هذا القالب الأدبي. ثم تلتها رواية «إني راحلة». ولقد انتابه إحساس القلق وهو على وشك أن ينتهي منها لأنه وجد نفسه يعرض جهوده للاختبار غير المضمون، فخامره الشعور بالمغامرة، وهو شعور كثير من الفنانين عندما يوشكون أن يعرضوا أعمالهم على الجمهور.

ومع أنه وجد بعد ذلك أن الرواية هي أكثر الأشكال الأدبية ملاءمة له، لأنها - بالنسبة له - كانت لا تضع نوعًا من القيد عليه سواء في الحجم أو الأسلوب الأدبي : بمعنى أنه يستطيع أن يعبر بالحوار أو السرد أو الوصف أو المونولوج، إلا أنه لم يهجر كتابة القصة القصيرة أبداً.

ولقد حاول المسرحية بعد ذلك، وكانت مسرحيته «أم رتيبة» (١٩٥١) أولى مسرحياته كتابة ثم تمثيلاً على المسرح.

وقد أضاف يوسف السباعي إلى جانب هذه القوالب الأدبية الثلاثة، المقالات الأدبية والاجتماعية والسياسية التي لا ينقطع عن كتابتها، إلى جانب كتاب في أدب الرحلات. كما ساهم في كتابة القصة أو السيناريو أو الحوار لخمسة عشر فيلماً بالإضافة إلى عدد من رواياته ومسرحياته التي قدمتها له السينما، كما قدمت بعضها الإذاعة والتليفزيون.

الشكل الروائى :

وإذا نظرنا فى أدب يوسف السباعى بوجه عام فإننا نجده يتميز من ناحية الشكل باتجاهين أساسيين : اتجاه الفانتازيا والاتجاه التاريخى ، وثمة اتجاه ثالث كان أقل نصيباً فى أدب يوسف السباعى ، كما أن غيره شاركه فيه بصورة أبرز ، هو الاتجاه الواقعى الشعبى على نحو ما نجد فى روايتيه «السقا مات» (١٩٥٢) و«نحن لا نزرع الشوك» (١٩٦٨) .

أما الاتجاه التاريخى فيتمثل فى تلك السلسلة من الروايات التى تتبع فيها أهم الأحداث التى وقعت منذ عام ١٩٥٢ ، والتى جعلته أبرز كُتّاب هذا الاتجاه . وقد أعلن يوسف السباعى سبب اهتمامه بهذا الاتجاه فى المقدمة التى كتبها لأولى رواياته فى هذه السلسلة وهى رواية «رد قلبى» (١٩٥٤) ، ذلك أنه يرى بصفته العسكرية أنه أقدر الكُتّاب على تسجيل أحداث تلك الفترة بحكم خدمته فى الجيش واهتمامه بالمشاعر التى أدت إلى وقوع هذه الأحداث ، ثم يضيف موضحاً منهجه الروائى قائلا : ولقد حاولت قدر ما أستطيع أن أدمج قصتى هذه فى قصة الأحداث الدامية التى حدثت فعلاً حتى تبدو القصة كتلة واحدة . ومعنى هذا أنه يجعل القصة الفردية مرتبطة بالأحداث العامة فى نسيج روائى متكامل . والواقع أن هذه السلسلة القصصية ليست مجرد تتبع محايد لهذه الأحداث ، بل إن مهمتها الأساسية هى الكشف عن الجوانب الإيجابية خلال هذا الصراع التاريخى ، تصل إلى حد استشراف المستقبل بحيث يؤدى فيها الفنان مهمته التنبؤية . وتتحقق هذه المهمة فى هذا النوع من الروايات ابتداء من اختيار عنوانها . فرواية «رد قلبى» تتناول صراع الشعب فى مواجهة الحكم المنحرف ، وتروى كيف استرد البطل - وهو ضابط من أبناء الشعب - حبه لفتاة من الطبقة العليا عندما استرد الشعب حقوقه ، فالعنوان ذو دلالة مزدوجة : دلالة عاطفية وأخرى قومية وطنية . ورواية «طريق العودة» (١٩٥٦) تتناول قضية

تحرير فلسطين وتتنبأ بعودة العرب إليها كما يوحى بذلك عنوانها، ورواية «نادية» (١٩٦٠) تتعرض للعدوان على بورسعيد عام ١٩٥٦ ومقاومته. و«جفت الدموع» (١٩٦١) تدور حوادثها فى إطار الوحدة بين مصر وسوريا، بينما رواية «ليل له آخر» (١٩٦٣) تبدأ حوادثها قبل الانفصال وتنتهى بعده وتتنبأ بأن هذا الانفصال أشبه بالليل الذى لابد له من نهاية. ومسرحية «أقوى من الزمن» (١٩٦٥) تتناول بناء السد العالى فى منطقة مزدحمة بآثار الفراعنة، فالماضى والحاضر يتلاقيان ممثلاً فى الحب الذى ربط ابنة فرعون بأحد مهندسى السد العالى. ورواية «ابتسامة على شفتيه» (١٩٧١) تتناول معركة الكرامة التى دارت بين القوات الفدائية والصهيونية فى الأردن عام ١٩٦٨، وقد مات بطل الرواية وثمة ابتسامة على شفتيه، فالتفاؤل ينبع من خلال النضال، والمجموع يحيا من خلال موت أفراده. وكانت رواية «العمر لحظة» (١٩٧٣) هى آخر ما نشر يوسف السباعى فى هذا الاتجاه، وقد تنبأ فيها من خلال معالجته الفنية لما عرف بحرب الاستنزاف التى وقعت فى أواخر عام ١٩٦٩ وأوائل عام ١٩٧٠، تنبأ فيها بما وقع خلال معارك أكتوبر ١٩٧٣. فقد استطاع يوسف السباعى أن يرى - عن طريق هذه الرواية - بصيص النور فى وقت لم ير فيه غيره إلاّ حلكة الهزيمة، واستطاع أن يكشف عن النار التى ماتزال تومض رغم ما تكاثف فوقها من رماد. لقد سبح يوسف السباعى فى هذه الرواية ضد التيار السائد وقتئذ وأعلن أن روح القتال لدى الشعب المصرى لم تمت وأنها لا تتوارى إلا لتتحفز وتنتقم.

أما الاتجاه الروائى البارز الثانى لدى يوسف السباعى فهو **اتجاه الفانتازيا**، وفى الفانتازيا يسمح الفنان بوقوع كل ما هو خارق للعادة أو المألوف فى مزيج من الدهشة والفكاهة. وقد سبق المويلحى أدباءنا إلى هذا اللون فى روايته «عيسى بن هشام» حين جعل الباشا يبعث من

الموت ويتجول بين الأحياء ويسافر إلى فرنسا ليقارن بين الماضى والحاضر وينتقد الحاضر على ضوء الماضى. ويرى غالى شكرى أن الفانتازيا عند يوسف السباعى ليست مجرد ثورة على المألوف والعادى لمجرد الإدهاش وجذب القارئ فقط، بل إنها لديه ثورة فى البناء اللغوى والمحتوى العاطفى والتركيب النفسى والهيكل الفكرى[1]. ويتساءل غالى شكرى عما إذا كانت قراءات يوسف السباعى فى الأدب الغربى هى التى أملت عليه هذا القالب، أم أن الضغط الاجتماعى فيما قبل ثورة ١٩٥٢ بلغ حداً مذهلاً من البشاعة جعل من غير المستطاع أن يواجه الفنان واقعه مواجهة حرة مباشرة. ويمكن إضافة عامل نفسى هو الذى جعل يوسف السباعى أبرز كُتّابنا فى هذا الاتجاه برغم نفس الظروف الموضوعية التى تحيط بزملائه الكُتّاب فى تلك الفترة، ذلك هو وفاة والده المفاجئة فى سن مبكرة نسبية، مما سبب له صدمة نفسية عميقة الأثر. فقد كان السباعى الكبير صديقًا لابنه المراهق أكثر مما كان والداً له. كان السباعى يأخذ الأمور مأخذاً سهلاً، لا يرى فى الحياة ما يستحق المعاناة التى يتكبدها أكثر الناس، بينما كانت الوالدة على عكس ذلك تميل إلى الشدة والصرامة. فبينما كان الوالد يقول لصغيره كفى مذاكرة، كانت الأم تحبسه وأخويه ليذاكروا، ويجىء الأب فيجد الباب مغلقًا عليهم، فيأتى بالسلم ويصعدعليه وينظر إليهم من الشراعة ويكلمهم ويضاحكهم. وعندما رسب يوسف فى الامتحان ذات مرة عاد الأب إلى المنزل يسأل عنه ليكافئه ويُسرّى عنه، وكان أخوه محمود قد نجح ولم يهتم به الوالد. فدهشت الأم لذلك، فقال لها الناجح تكفيه فرحة النجاح أما الراسب فهو أحق بالعزاء. لهذا كان من الطبيعى أن يكون موت مثل هذا الوالد المرح صدمة عميقة للابن اليافع لم يرد أن

---

(١) انظر غالى شكرى: من الفانتازيا إلى الأسطورة إلى الحافة الحرجة، فى كتاب: الفكر والفن فى أدب يوسف السباعى، دار الفكر، ص ١٥٩.

يصدق حدوثها ، وكان أن تجاوز حزنه بإحساسه «أن الفرقة لم تحدث بعد كما يحدثنا في قصة «البحث عن جسد» فظل يتخيل أباه حيًا ، لا يراه في منامه فقط بل يتمثله في يقظته، يحدثه ويسأله أحيانًا عن شئون الدنيا ، وأحيانًا عن شئون الآخرة. وأعتقد أن استغراقه في هذا الخيال جعل صور الموت والحساب وعزرائيل والجنة تستكين في أعماقه حتى أوحت إليه شكلاً جديداً في القصص»[1].

واتجاه الفانتازيا عند يوسف السباعي يتمثل في تحطيمه الفواصل بين عالمي الواقع والخيال، كأن يسمح لأبطاله بحرية الحركة بين الأرض والسماء كما نجد في روايتيه البحث عن جسد ونائب عزرائيل. ففي الأولى تخيل الراوية نفسه روحًا صعد بها عزرائيل إلى السماء، وقد حدث عجز في المستجدين بالحياة، إذ زاد عدد المواليد المطلوب إنزالهم إلى الأرض عن الأرواح التي تحل في أجسامهم، فاقترح عزرائيل على روح الكاتب أن تعود إلى الحياة الدنيا في جسد من أجساد أولئك المستجدين، وترددت الروح بين الرفض والقبول. وبينما عزرائيل يغريه بما لقيه من أزهار في حياته حتى يقبل العودة إلى الحياة، كان هو يرفض معدداً ما لقيه من أشواك في هذه الحياة.

أما رواية عزرائيل فتدور حول خطأ حدث للراوي أو البطل جعله ينتقل إلى الدار الآخرة بسبب تشابه اسمه مع اسم الشخص الذي كان من المفروض أن يموت بدلاً منه، وبعد أن يطلع البطل على الكثير من شئون الدار الآخرة ويكتشف سهولة الموت بل ومتعته في التحرر من الدار الفانية والانطلاق إلى حيث لا يوجد مرض ولا قلق ولا خوف من أي شيء يرى عزرائيل أنه أصبح خطراً ولا يمكن إعادته إلى الحياة (عكس ما حدث في الرواية السابقة «البحث عن جسد») فيتفق معه

---

(١) انظر: عباس خضر، كُتّابنا في طفولتهم ، كتب ثقافية ، رقم ٧٩، ١٩٦٠، ص ١٠٠ ـ ١٠١.

على أن يقوم نيابة عنه ببعض مهامه فى قبض الأرواح، لكن البطل يخالف تعليمات عزرائيل ولا يتقيد بقائمة الأسماء والعناوين المعطاة له، فيضبطه عزرائيل متلبساً بمخالفة أوامره ويقرر إعادة روحه إلى جسده في القبر، لكنه يصاب بالفزع لأنه سيعود إلى حالة الأسر. وتنتهى الفانتازيا بصعوده إلى السماء مرة أخرى.

وفى «أرض النفاق» (١٩٤٩) نجد حرية الحركة بين عالمى الواقع والحلم، فالراوى يذهب إلى تاجر أخلاق بالجملة والقطاعى، فيقدم له صنفاً من أصنافه البائرة هو صنف الشجاعة، فلما تناوله جعلته الشجاعة يأتى بأفعال لا يستطيع الآخرون تحملها لتعودهم على النفاق التقليدى وبذلك دخل البطل فى عدة مآزق وأصبح عرضة لهجوم المجتمع عليه، فما يراه هو عين الحكمة يراه المجتمع عين الجنون. ولهذا سرعان ما قصد تاجر الأخلاق الذى أعطاه جرعة مروءة بدلاً من جرعة الشجاعة فعادت الأحداث سيرتها الأولى. وفى النهاية يحاول البطل إلقاء أكياس الأخلاق فى النهر لكى يشرب منه الجميع فينصلح حالهم، لكن تاجر الأخلاق يمنعه لأن النفاق هو الزيت الذى يمنع الآلة الاجتماعية من الاحتراق بفعل المواجهة الصريحة المباشرة. ورغم أن الراوى فتح عينيه فى النهاية ليجد نفسه راقداً على الأريكة فى الدار، إلا أنه يعلن أن ما بقصته من حقائق قد طغى على ما بها من خيال. وهكذا أصبحنا لا نستطيع أن نقول أين الحلم وأين الحقيقة.

أما مسرحية «أقوى من الزمن» (١٩٦٥) فتحطم الفواصل بين الماضى والحاضر. إنها تتناول بناء السد العالى. ويشير عنوان المسرحية إلى أن الحب الذى ربط بين ابنة فرعون وأحد مهندسى السدالعالى إنما هو حب أقوى من الزمن لأنه حطم الفواصل بين الماضى والحاضر.

وأخيراً فإن رواية «لست وحدك» تذوب الفواصل بين عالمى الأرض والفضاء. فهناك مركبة فضائية تحمل ستة أشخاص هم عبداللطيف

الصحفى وعبدالراضى الساعى بالدار الصحفية نفسها وشهيرة مذيعة التليفزيون ووالدها عبدالخبير العالم المشهور وعبدالقادر قائد السفينة وعبدالمهيمن مهندسها. وقبل أن تغادر المركبة منطقة اللاجاذبية استعداداً للهبوط على الكوكب الذى يقصدونه تتعطل السفينة، وتظل المركبة تدور حول الكوكب بينما يكتشف عبدالخبير أن أهل الكوكب لهم طبيعة نباتية أى أنهم عبارة عن أشجار وإن كانت لهم عقول تفكر. وإزاء حب السلطة الذى لا يجد فى مثل هذه الطبيعة وسيلة إلى الحكم، يفرض قائد السفينة ومهندسها على الكوكب من خلال كابينة المركبة وبفضل الأسلوب التكنولوجى طبيعة أخرى بشرية مما يؤدى إلى صراع بين هذه الكائنات يفرض تدخل الحاكم ويقرر القائد والمهندس الخروج من المركبة قبل نفاد الطعام والشراب ليهبطا على الكوكب سالمين، بينما يقوم الباقون وعلى رأسهم العالم عبدالخبير بمحاولة أخيرة لتسيير المركبة فينجحون.

وإزاء ما يجدونه من حروب وانقسامات نتيجة تغيير طبيعة أهل الكوكب يعودون بهم إلى طبيعتهم النباتية، وينطبق على قائد السفينة ومهندسها قانون إعادة الكوكب إلى طبيعته النباتية ويتحولان إلى شجر بينما تقلع المركبة بالباقين عائدة إلى الأرض.

وواضح أن يوسف السباعى استخدم قالب الفانتازيا كوسيلة للنقد السياسى والاجتماعى على المستويين المحلى والعالمى. فمثلاً فى الرواية الأخيرة نجد أنها تهدف إلى نقد المذاهب السياسية التى تسيطر على حضارتنا المعاصرة من ناحية، وتخلق مدينة فاضلة من ناحية أخرى لا يتخيل مؤلفها نظامًا فاضلاً يسودها فحسب بل كائنات من نوع مغاير للإنسان، فهى كائنات نباتية، شعب بلا مشاكل يضرب جذوره فى الأرض ليتناول طعامه بلا عناء ويمد فروعه فى الهواء ليلتقط ما يشتهيه بلا عناء. حتى الجنس لا يسبب له أية مشكلات حيث يحمل

النسيم حبوب اللقاح من الذكر إلى الأنثى فتتلقاها بلا حياء ولا عيب لتخصب وتنجب، مما يذكرنا بآخر مدينة شاهدها جاليفر فى رحلاته حيث الكائنات الممتازة على هيئة خيل شديدة الذكاء لا تعرف إلا الفضيلة.

المضمون الروائى:

فالنقد على **الصعيد الدولى** يتلخص فى وجود ساسة يتربعون على قمة العالم لا هم لهم إلا إشعال نار الحروب وما تعانيه البشرية نتيجة ذلك.

أما النقد المحلى فيتلخص فى وجود فئة اجتماعية تتربع على القمة تعانى من الانحلال، وكثير من أفراد هذه الطبقة تسلقوا إليها عن طريق الدعارة إذا كانت شخصيات نسائية أو عن طريق الرشوة إذا كانت شخصيات من عالم الرجال، بينما أفراد الطبقات الشعبية يعانون.

كذلك يتجه النقد الاجتماعى إلى **وضع المرأة** فى المجتمع المصرى حيث يتم الجمع بينها وبين الرجل بطريقة تعسفية كما نجد فى روايته «إنى راحلة»، أو حيث لا يكون لها حق الانفصال إذا رأت أن الحياة مستحيلة مع الرجل الذى تعيش معه كما فى رواية «نحن لا نزرع الشوك».

وحين يضغط المجتمع على الفتاة لتتزوج من تراه - من وجهة نظرها - غير جدير بها، بينما هى تنشد حريتها والتعبير على شخصيتها فى التطلع إلى حبيب لا يرضى عنه الأهل، فإن الفتاة تتمرد على الرجل الذى تتزوجه بالرغم منها وتحاول أن تهجر بيت الزوجية، ولكن القانون يحرمها هذا الحق ويرغمها على البقاء مع من تكره.

وهكذا فإنه إذا كانت قصص يوسف السباعى تتميز من ناحية الشكل بالفانتازيا والاتجاه التاريخى، فإنها من ناحية المضمون تتميز بوجه **اجتماعى** هو النقد على المستويين السياسى والاجتماعى، **وبوجه**

ميتافيزيقى يتلخص فى ثلاثة أنواع من الجدل: بين القدر والإنسان، وبين الحرية والعبودية، وبين الموت والحياة. **أما الجدل بين القدر والإنسان** فتتلخص وجهة نظر يوسف السباعى التى يقدمها فى قصصه بما قاله الدكتور توفيق إلى إبراهيم بطل «فديتك يا ليلى» (١٩٥٣) بعد أن تكشف له سر اضطرابه العقلى: نحن يا أخى لا نستطيع أحيانًا أن نسيطر على إرادة القدر ولا نملك إلا أن نؤدى واجبنا فى حدود قدرتنا.. ثم نخضع لما يفرضه علينا صاغرين (ص ١٢٠). وما ذكره فى رواية «نحن لا نزرع الشوك»: فنحن لا نزرع الشوك لكن ينبته القدر كما ينبت الزهر.

وليس الجدل بين الحرية والعبودية بأفضل من الجدل بين القدر والإنسان، فحركة الحياة تعلمنا أننا دائمًا نتحرر من شيء لنخضع لشيء آخر، وأن لا سيادة ولا حرية فى هذه الحياة. ويكفى أن نذكر سيدة جابر بطلة «نحن لا نزرع الشوك» كنموذج لمعظم أبطال يوسف السباعى، فالمؤلف يخاطبها أو هى تخاطب نفسها «بعد أن تحررتِ من مذلة الجسد.. بت عبدة المشاعر» (ص ٨٠٣) وقد خلف لك صراعك فى الحياة من أجل الحرية استعبادًا لم يخطر لك ببال، استعباد الحزن واستعباد الوجيعة (ص ٩٠٦) لهذا فإن الموت هو الحرية الوحيدة الحقيقية.

أما الجدل بين الموت والحياة فقد كان يوسف السباعى أكثر انشغالاً به بحيث ألح عليه وتكرر فى معظم أعماله الأدبية. ولا شك أن موت والده المفاجئ هو الذى جعل قضية الموت ركنا أساسيًا فى المضمون الروائى، كما جعل الفانتازيا اتجاها بارزًا فى الشكل الروائى. ولقد حاول يوسف السباعى أن يتغلب على هذه المشكلة بأكثر من وسيلة: بالقالب الفانتازى حينًا كما ذكرنا بحيث تذوب الفواصل بين عالمى الحياة والموت، وبتقبل ظاهرة الموت كظاهرة طبيعية حينًا آخر، وبأن

الموت مصدر رزق للبعض كما أنه مصدر حزن للبعض الآخر، بل بتفضيل العالم الآخر على الحياة الدنيا فلا يعود الموت مصدر قلق وخوف بل زائراً نرحب به ونتمناه (وواضح أن ذلك في الوقت نفسه وسيلة لنقد أسلوب حياتنا). وأخيراً حاول يوسف السباعى التغلب على مشكلة الموت بأسلوبه المرح الساخر خالقًا بذلك لونًا من التوازن بين قتامة الموت وفكاهة الأسلوب.

اللغــة:

وللغة في أدب يوسف السباعى أكثر من شأن، فهى أولاً - وكما يقول غالي شكرى -من عناصر الجذب التي تفسر لنا وجهاً من وجوه الرواج الذى تناله مؤلفاته، والرواج بين الشباب بصفة خاصة. فهى لغة شابة، تهمس ولا تصرخ، تأسر ولا تأخذ بالخناق، فتخلق إحساساً مغريًا بأنك قارئ ممتاز بالتهامك الصفحات - الألف أحياناً - فى نفس واحد، أى فى ليلة أوليلتين لأنها تستجيب لمقتضيات العصر وتنفذ إلى أعماق الجيل الذى تعبر عنه[1].

ولا يتميز أسلوب يوسف السباعى بصفتى الفكاهة والجذب فحسب، بل بأنه في كثير من الأحيان مستمد من أسلوب حياتنا الشعبية، ففى رواية مثل «السقا مات» نجد أنه ـ وكما يقول الدكتور محمد مندور ـ لم يحاول أن يفرض أسلوبه الخاص على أشخاصه البسطاء بل تركهم يتحدثون بلغتهم الخاصة مكتفياً بأن يدون ما استطاع أن يتسقطه من أحاديثهم الذى جاء طبيعيًا حيًا شيقًا، مفصحاً خير إفصاح عن عقليتهم ومشكلاتهم ومسراتهم وأتراحهم وما يعتزون به من تقاليد[2].

ولقد أخذ المرحوم الناقد أنور المعداوى على يوسف السباعى أنه

(١) مقدمة الفكر والفن في أدب يوسف السباعى، ص ١١.

(٢) المرجع السابق، ص ٦٤ ـ ٦٥.

لا يحتشد للغته الاحتشاد الذى يرضيه كقارئ حتى يقول إن السرعة جناية على الفن والفنان وإرهاق للكلمة القاصة يجعل منها آلة يفسدها العمل المتواصل[١].

ويعارض عباس خضر هذا الرأى فيرى أن أسلوب يوسف السباعى انطلاق على السجية ، وأنه عندما ينطلق فى الكتابة فكأنه يحدث صديقًا لا كلفة بينه وبينه ، فهو يتحرر من القيود التى يتقيد بها كثير من الكُتّاب .. وهو بذلك ينطلق متدفقًا فى أسلوبه ولغته كما يتدفق فى صوره وأفكاره .. ويترتب على ذلك ألا يقف عند كلمة ليعرف هل هى صحيحة أو غير صحيحة من جهة اللغة والقواعد .. فصراحته وطبيعته تأبيان عليه أن يعهد إلى المصحح فى إزالة مخالفات اللغة كما يصنع بعض الكتاب ، لأنه يريد أن يبدو كما هو ، ولا حيلة ولا قدرة لأحد على أن يغيره . بل هو يريد أن يغير اللغة كما يكتب[٢] .

البناء الروائى :

ولعل البناء الروائى هو أكثر العناصر تطوراً فى أدب السباعى ، فقد أخذ ناقد مثل محمود أمين العالم على قصته «نابغة الميضة» من مجموعة «يا أمة ضحكت» التى كانت من أوائل المجموعات القصصية ليوسف السباعى (١٩٤٨) أنها قصة تصل من التخلخل حد التشتت وانعدام الرابطة ، فالتوازن معدوم بين تقديم حى الميضة بطل القصة وبين حياته وتطوره بعد ذلك . فالجزء الأول يستغرق ثلثى القصة والجزء الثانى يستغرق الثلث الباقى ، كما أن زمن القصة لم يكن موحداً (وهى قصة قصيرة) كما تمتلئ القصة بحشد هائل من التعليقات والأحكام الجانبية التى لا تساعد على تنمية الموضوع الرئيسى للقصة

---

(١) المرجع السابق ، ص ٩٧ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١١٥ - ١١٦ .

لأنها أحكام وتعليقات ووقفات مستمدة من تجارب خارج القصة.[1]

فإذا قرأنا آخر ما أنتجه يوسف السباعي نجد أن أهم ما يميز بناءه الروائي هو تماسكه بشكل يكاد يكون هندسياً. فالشخصيات لا تفترق في أول العمل الروائي إلا لتلتقي بعد ذلك على مستويات جديدة بعد أن تطور وتقدم الزمن بكل منها. وهكذا تتشابك خيوط الرواية، وتتبلور حول الشخصية أو الحدث الرئيسي.

وقد شعر يوسف السباعي نفسه بهذا التطور، فهو يقارن بين روايته «السقا مات» (١٩٥٢) و«نحن لا نزرع الشوك» (١٩٦٨) فيقول إننا إذا قارنا بين هاتين الروايتين نجد «أنني وضعت في «السقا مات» أحداثاً وأوصافاً قد تبدو زوائد ولكنني شعرت أنني يجب أن أضعها في الرواية، أما في «نحن لا نزرع الشوك» فهي من ناحية الهندسة القصصية أكثر إحكاماً، ليس فيها زيادات مما لا تتطلبه حاجة القصة». (حديث خاص).

ومن جهة أخرى فإن يوسف السباعي يصر على أن تتسلسل أحداث رواياته زمنياً، وأن يظل إيقاعها منتظماً، وأن تكون أفكار شخصياته وأحاديثهم واضحة منطقية لأنهم في حالة صحو دائم لا يحلمون ولا يهذون حتى في أشد حالات أزمتهم.

ويلاحظ أن أدب يوسف السباعي قد ساهم في اتجاه برز بعد عام ١٩٥٢ في أدبنا المصري المعاصر، وهو تناول كثير من رواياتنا أحداثاً تقع خارج حدودنا، وهو اتجاه يعكس مدى اهتمام كُتابنا بالعالم الخارجي واختلاطهم بدوله، مما أثمر تجارب جديدة خرج منها أدباء ـ مثل يوسف السباعي ـ عن البيئة المحلية إلى نطاق أوسع وأرحب. فرواية «نادية» تقع أحداثها في فرنسا، و«جفت الدموع» تقع أحداثها في سوريا، و«ليل له آخر» تقع أحداثها ما بين سوريا وإنجلترا، و«ابتسامة على شفتيه» تقع أحداثها ما بين فلسطين والأردن.

---

(١) ألوان من القصة المصرية، دار النديم، ص ١٦٧ ـ ١٧١.

الوجه العملى :

هذا هوالوجه الأدبى ليوسف السباعى، ولكن له وجهاً آخر لا يقل أهمية فى حياتنا الثقافية هو الوجه العملى، فلئن كان معظم الأدباء يكتفون من نشاطهم بما يكتبون، ويصنفهم التحليل النفسى فى قائمة الأشخاص الانطوائيين، فإن هناك قلة تستطيع أن تجمع بين القلم والعمل، فيكونون ـ بفضل هذه الميزة الفريدة ـ جسراً أو صلة بين رجال الفكر والفن ورجال الحياة العملية المرتبطة بالكسب وتدبير الشئون الخاصة بالمعيشة على نحو ما قسمهم المفكر الفرنسى جوليان بندا فى كتابه «خيانة الكتبة» (١٩٢٧). وفى بلاد نامية مثل بلادنا ما تزال تتردد فى النظر إلى الثقافة كضرورة من ضرورات الحياة، ويتساءل من بيدهم الأمر أيهما أجدى هل ننفق من مواردنا الاقتصادية المتواضعة على إخراج مجلة أو نشر كتاب أم نوفر هذه الأموال لإنشاء مصنع أو استصلاح أرض بور، نجد أنه لولا هؤلاء القلة الذين يجمعون بين القلم والعمل لما وجد رجال الفكر والفن من السلطات من يقنع ويقتنع بأن المصنع والكتاب ضرورتان متلازمتان فى كل نهضة حضارية، وأن رجال الفكر يجب أن يكونوا موضع تشجيع وتقدير. وهكذا كان دور مفكر مثل طه حسين فى النصف الأول من هذا القرن.

فيوسف السباعى يجعل شخصه ومنصبه فى خدمة الأدب والأدباء، فهو الذى أنشأ نادى القصة فى بداية الخمسينيات ثم جمعية الأدباء فاتحاد كُتاب آسيا وإفريقيا، كما أنه أفسح مكانًا بدار الأدباء لاتحاد كُتاب فلسطين وجمعية الدراما كما أنشأ اتحاد الكُتّاب عندما كان وزيراً للثقافة. وهو الذى يشرف بنفسه على هذه الهيئات ابتداء من ديكور بنائها الذى يضمها حتى تدبير تمويلها. كما أنه أنشأ أكثر من مجلة أدبية. وكان وراء إنشاء المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية وما يؤديه من خدمات ثقافية تحجم عن أدائها الهيئات

الثقافية الأخرى فى مقدمتها منح جوائز الدولة التقديرية والتشجيعية فى الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ومشروع الكتاب الأول للشبان الأدباء، وإجراء المسابقات الدورية للقصة القصيرة والرواية، والدعوة إلى عقد المؤتمرات والمهرجانات العلمية والأدبية.. إلخ.

وهكذا يمضى يوسف السباعى فى رحلته الأدبية وشعاره «لا يغلبن جهل الناس بك علمك بنفسك»، مفسراً ذلك بأنه لا يجب أن يتغلب على حقيقة علمك بنفسك جهل الآخرين بك الذى قد يعلى من حقيقتك فيملؤك غروراً أو قد يحط منك فيثبط همتك، فلا تصدق هذا ولا ذاك لأنه جهل بحقيقتك.

فبراير ١٩٧٤

نحن لا نزرع الشوك
وأصولها الروائية في أدب يوسف السباعي

في ختام المقدمة التي كتبها يوسف السباعي لمجموعته القصصية «بين أبو الريش وجنينة ناميش» عام ١٩٥٢، يقول إنه لا يظن أنه وفى الحي حقه بهذه الأقاصيص ولا استنفد بها كل ما في الذاكرة عنه «ولا أظنني إلا عائداً إليه مرة أخرى.. فما زالت ذكرياته تملأ رأسي. ولست بمستريح حتى أسكبها على الورق».

ويبدو أن يوسف السباعي قد وفى بوعده حين كتب روايته الأخيرة (نحن لا نزرع الشوك) بعد ذلك بحوالي ستة عشر عاماً وإن كانت رائحة الأحياء الشعبية القاهرية ومذاقها تنتشر في كثير من رواياته وقصصه القصيرة.

فسيدة جابر بطلة الرواية تنشأ في البيئة نفسها التي نشأت فيها شخصيات مجموعة قصص أبو الريش وجنينة ناميش، لكنها لا تلبث أن تغادر هذه البيئة المتواضعة لتشق طريقها رغم ما به من أشواك وتواصل صعودها بأي ثمن: خادماً بلا أجر، فخادماً بأجر، فزوجة لبائع كازوزة، فعاهراً يقصدها من يدفع الأجر، فغانية أحد بكوات مصر حيث تصل إلى قمة صعودها، ثم تعود زوجة لأحد البكوات الأفاقين، وفي لحظة أنانيته ينجب منها طفلاً وفي لحظة أخرى يفقدها الطفل نفسه، وتدور الدوائر فتعود سيدة جابر لتعمل ممرضة عند طبيب، ثم عند الجيل التالي من الأسرة نفسها التي سبق أن عملت عندها خادماً بأجر، وأخيراً يصيبها مرض السرطان لتسلم الروح من فوق تلال المقطم مطلة على ما امتد أسفله من مقابر بعد أن تذبذبت رحلتها ما بين أبو الريش وشبرا وقلب القاهرة.

الوجه الاجتماعى :

تلك باختصار شديد رحلة (سيدة جابر) فى صعودها وهبوطها تعلن لنا أن الثروة فى مجتمعنا يمكن أن يكون لها طريقان: الدعارة طريق النساء، والرشوة طريق الرجال. فعندما عرضت دلال على سيدة أن تعمل بغيا فى بيتها الذى تديره أجابتها: سأفكر يا خالة دلال. وجاء رد دلال سريعًا حاسمًا: تفكرين فى ماذا؟ ليس أمامك سوى الشغل أو التسول.. أو الموت جوعًا (نحن لا نزرع الشوك، مكتبة الخانجى، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٧١٦).

هذه الشخصية ليست جديدة على أدب يوسف السباعى. ففى قصة (زكية الحنش) من مجموعة قصص (الشيخ زعرب وآخرون) «عام ١٩٥٢» نجد زكية تسلك الطرق نفسها لكنها تصبح أرتيست بدلاً من مجرد غانية. فقد كانت خادماً ثم هربت فى إحدى الليالى وصممت ألا تعود لأسيادها (كما كانت سيدة تعمل فى بيت عباس البرعى ووالديه ثم هربت) وهامت على وجهها واشتغلت فى بضعة أعمال مختلفة كجمع الأعقاب والشحاذة، ثم انتهى بها الأمر أخيراً إلى الاشتغال بالأعمال الحرة.. أعنى حرة فى جسدها تفعل به ما تشاء، ثم التقت فى الكباريه بعشيقها، فتح لها أولاً زجاجة بيرة فزجاجة شمبانيا، ثم فتح لها بيتًا (هذا ما توقفت عنده سيدة جابر) وأخيراً شركة سينمائية.

فإذا عرفنا أن هذا العشيق تاجر خردة، وأن من أتى بعده عشيقًا لها يملك أكبر مصانع الدوبارة والخشب، أدركنا أن بذور شخصية سيدة جابر ليست فقط هى الموجودة فيما كتبه يوسف السباعى من قبل، بل بذور عشاقها أيضًا.

فأنور بك الذى اتخذها عشيقة له لخص حياته فى هذه الكلمات «ومن تصليح الحنفيات وتسليك بوابير الجاز فى الماوردى انتقلت إلى

حانوت في السيدة، وبدأت أمارس عمليات مقاولات صحية على الضيق.. ثم دخلت شريكًا فى إحدى مقاولات الحكومة.. ومن يومها تعلمت مهنة أكثر حيوية من المقاولات الصحية، مهنة لازمة لكل مهنة يريد صاحبها أن يربح جيداً . مهنة الرشوة» (نحن لا نزرع الشوك، ص ٦٥٢). وكما عثرنا على بذور شخصية سيدة جابر فى شخصية زكية الحنش، فإننا نستطيع أن نعثر على بذور شخصية أنور بك فى قصة قصيرة أخرى هى قصة (نابغة الميضة) من مجموعة (يا أمة ضحكت، ١٩٤٨) أى منذ عشرين عامًا قبل كتابة رواية (نحن لا نزرع الشوك) وفيها نلتقى بالشخصية الرئيسية إبراهيم العقب زعيم لمامى السبارس، وهو أسلم أهل الحارة جسداً وعقلاً، وفى أثناء الحرب العالمية الثانية أصبح تاجر زبالة الجيش الإنجليزى وما تحويه الزبالة من علب الأطعمة المحفوظة والسجاير والبطاطين والأسلحة بفضل ما يدفعه كاتبه دقدق أفندى فى يد الطباخين أو الصاجن الإنجليزى، ثم أخذ يتبرع للمشروعات الخيرية حتى أصبح يلقب بالوجيه ثم دخل الانتخابات وبرشوته الناخبين تم انتخابه عضواً بمجلس النواب وأصبح «إبراهيم بك العقب».

فهذا اللون من الشخصيات التى تتسلق عن طريق الدعارة أو الرشوة من أدنى سلم المجتمع إلى درجاته الأعلى هو أحد وجوه النقد التى يوجهها يوسف السباعى فى أدبه إلى المجتمع إلى جانب ما يوجهه إليه من وجوه نقد أخرى فى أعمال روائية أخرى كجوانب انحلاله الخلقى على نحو ما قدمه فى روايته «إنى راحلة» (١٩٥٠).

ويمضى النقد الاجتماعى أكثر تفصيلاً ووضوحًا حين يحكم على سيدة جابر بالذهاب إلى بيت الطاعة بعد خلافها مع زوجها عباس البرعى حين تكشفت لها خديعته. فقد أصدر القاضى حكمه طبقًا لأسباب ظاهرة: لم يصعب على الزوج إثبات ماضى سيدة وكيف

انتشلها من حياة الفجور وهيأ لها المأوى ومنحها حياة شريفة وأنجب منها أبناء وكيف كان ينفق عليها حتى أصابته الأزمة التى أودت بالمطبعة وكيف طلبت الطلاق عندما ضاق به الحال(نحن لا نزرع الشوك ، ص ٨١٢) بينما أصدر القاضى الفنان حكماً آخر طبقًا لمسوغات أخرى «هذا القانون الذى يلزمها بذلك قانون أحمق مستبد يحرم الإنسان من أبسط مظاهر الحرية.. حرية الشركة فى الحياة. هذا قانون الرجل يا سيدة.. وهو واضعه وهو المستفيد به. استمع القاضى إلى الشهادات وقرأ المذكرات وأصدر حكمه ولكنه لم يأت ليعيش معها ليرى أى مخلوق قد حكم عليها بأن تعاشره بل تعد له العشاء وتسخن الحمام وترقد بجواره» (نحن لا نزرع الشوك ، ص٨١٣ و٨١٤) . «تذهبين إلى بيت زوجك بالبوليس يا سيدة؟ وفى زمن تدرس فى المدارس حقوق المرأة ومساواتها بالرجل. هذا مجتمع عجيب يا سيدة» (نحن لا نزرع الشوك ، ص٨٢٩) .

ومرة أخرى نجد أن هذا الموقف النقدى هو موقف يلح على يوسف السباعى فى أكثر من عمل قصصى له، فالجمع بين الرجل والمرأة بطريقة تعسفية كان يشكل جانبًا هامًا من رواياته فى مرحلتها الرومانسية حيث يضغط المجتمع ممثلاً فى أحد الأقارب كالأب فى (إنى راحلة) أو الجد فى (فديتك يا ليلى) (١٩٥٣) .. الذى يضغط على الفتاة لتتزوج ممن يراه من وجهة نظره جديراً بها، بينما هى تنشد حريتها والتعبير عن شخصيتها فى التطلع إلى حبيب لا يرضى عنه الأهل. ويصل التمرد إلى قمته حين تتصرف البطلة على هذا الأساس معلنة أن إكراه العقود الزوجية ليس إلا فسقًا مشروعًا «زوجى الحقيقى هو ذلك الرجل الذى تربطنى به مواثيق الحب» . (إنى راحلة، مكتبة الخانجى، القاهرة، ١٩٥٠، ص ٤٠٢) .

الوجه الميتافيزيقى :

ولئن كان هذا هو الوجه الاجتماعى للموضوع الروائى فإن هناك وجهًا ميتافيزيقيًا مكملاً.

فسيدة جابر فى رحلتها من أدنى السلم الاجتماعى إلى درجاته الأعلى فهبوطها مرة أخرى تشبه أحد أبطال الأساطير الإغريقية الذين يحاولون الإفلات عبثًا مما أعدته لهم الآلهة من مصير، فيدخلون مع القدر فى صراع بطولى لكنه يائس. لقد حاولت سيدة جابر أن تتمرد على تكوينها الطبقى وظروفها الاجتماعية، لكن القدر كان أقوى من محاولاتها فانتهت من حيث بدأت وكان مصدر هزيمتها هو نفس مصدر هزيمة كل بطل مأساوى : نقطة ضعف فيه تودى به. لقد غدر بها زوجها الأول علام واستولى منها على ما ادخرته من عملها كخادم ليتزوج بأخرى بعد أن أوهمها أنه سيؤثث بيتًا جديدًا تقيم فيه بعيدًا عن أهله، وبالرغم من هذا الدرس العنيف الذى تلقته إلا أنها عادت فأعطت لزوجها الثانى عباس البرعى كل حصيلة احترافها بجسدها بعد أن أوهمها أنه سينشئ مطبعة جديدة بينما كان هو ينفقها على الغوانى والقمار.

ويتلخص جوهر البطل المأساوى فى شخصية سيدة جابر فى هذه الكلمات التى تخاطب بها نفسها على أثر اكتشافها حقيقة زوجها الثانى عباس البرعى «الملوم هو أنت.. أنت التى تستحقين كل ما جرى لك.. أنت التى تعرفينه من أخمص قدميه إلى قمة رأسه.. لقد خبزته وعجنته وعرفت ألاعيبه طول عمرك.. مع ذلك وقعت فى شراكه كالبلهاء. وانطلت عليك خدعته». «نحن لا نزرع الشوك، ص ٧٦٧ - ٧٦٨»، ومعنى هذا أنها كانت يجب أن تحذره لسببين : خدعتها السابقة فى زوجها الأول، ثم خبرتها بماضى عباس نفسه، فهو ابن الأسرة التى سبق أن عملت عندها خادمًا بلا أجر، ثم عادت فالتقت به وهى تمارس

البغاء . وكان الخداع شيئًا أساسيًا في تركيب شخصيته ووضح لها ذلك في لقاءيها السابقين به . ومع ذلك فإنها - وإن بدا أنه كانت متيقظة إلى ألاعيبه أولا - ما لبث أن خدرها حين أصبح زوجًا لها وأبًا لطفلها . وهكذا كلما نهضت تعثرت حتى يواجهها القدر مباشرة حين سلبها طفلها الوحيد الذى كان يمكن أن يكون جسر نجاة جديد وأخير . فانطفأ بذلك آخر آمالها واستسلمت لنهايتها المحتومة التى لا تختلف كثيراً عن بدايتها .

وهكذا يبدو لنا الوجه الميتافيزيقى فى روايتنا وقد تمت له الغلبة على الوجه الاجتماعى . «فنحن لا نزرع الشوك فى طريقنا ولكن ينبته القدر كما ينبت الزهر . . أترى أحلامنا أكبر من قدرة الحياة . ولكن هل نملك التنازل عن أحلامنا . . وهى أجمل ما فى الحياة لنرضخ لواقع القدر» (نحن لا نزرع الشوك ، ص١٠) . وعندما همست سيدة جابر الحمدى السمادونى بعد أن احترفت البغاء أنها كانت تظن أنها تستطيع أن تتحدى القدر لكنها كانت حمقاء . سألها عما دفعها لهذا الطريق فأجابته : قدرنا . وفيما بينها وبين نفسها كانت ترى أن الأسباب التى دفعتها إلى هذا الطريق هى بعينها الأسباب التى أدت إلى وفاة أبيه ! «فمن منا يزرع الشوك فى طريقه»(نحن لا نزرع الشوك ، ص ٦٧٨ - ٦٧٠) . والأسباب التى تحول دون زواج الخادم من ابن سيدها هى نفس الأسباب التى تحول دون زواج طالب ثانوى من ابنة الجيران . إنها جميعاً أسباب تندرج - فى وعى بطلتنا وفى النهاية - تحت كلمة : قدرنا . ومن قبل قال الدكتور توفيق إلى إبراهيم بطل (فديتك يا ليلى) بعد أن تكشف له سر اضطرابه العقلى : نحن يا أخى لا نستطيع فى حياتنا أن نسيطر على إرادة القدر ولا نملك إلا أن نؤدى واجبنا فى حدود قدرتنا . . ثم نخضع لما يفرضه علينا صاغرين (نحن لا نزرع الشوك ، ص ١٢٠) .

ولئن كان القدر الإغريقي يعكس مدى سيطرة الطبيعة على الإنسانية في ذلك الوقت وغلبتها وعجزه أمامها بالرغم من كل ما يبذله من جهد وكفاح، فإن القدر في روايتنا يعبر عن حدود حركة بعض الذين يعيشون في أدنى السلم الاجتماعي ومدى عجزهم عن التحرر من واقعهم. وأبرز مثال على ذلك حين لاح لسيدة أن تتزوج عشيقها أنور بك بعد وفاةزوجته فيتغير بذلك مصيرها نهائياً، ولكنها فشلت فيما حاولت لأنه «كره أن يرتبط بها.. لأنه يعرف ما هي ومن أين جاءت إليه» (نحن لا نزرع الشوك، ص ٧١١) كما كان خلق علاقة متبادلة بينها وبين حمدى السمادونى بن محمد السمادونى هو حلم حياتها الذى لم يتحقق، ورمز تمردها على بيئتها. وكان عدم التحقق جزءاً لا يتجزأ من طبيعة هذا الحلم ووجوده، فهو الذى غذاه بل ألهبه وعمل على استمراره. ولكننا في الجانب الآخر نجد سيدة جابر التى تمثل هذا العجز تلتقى بشخصيات أخرى من نفس واقعها المتواضع - مثل أنور بك- يعبرون عن قدرة البعض الآخر على تجاوز هذا الواقع والثورة عليه أياً كانت وسيلته إلى ذلك. لكن هذه الشخصيات ليست إلا شخصيات ثانوية فى روايتنا. مما يوحى أن تغلب القدر هو الأساس، أما التغلب عليه فيأتى فى مرتبة تالية.

ومع ذلك فإن حياة سيدة جابر لم تكن هزيمة خالصة، فهناك لون من ألوان الانتصار الجانبى، ذلك أننا نحس أن صعودها على سلم البغاء حتى وصلت إلى قمته حين تربعت على عرش الغوانى لم يكن إلا صعوداً إلى أسفل! وكان زواجها من عباس البرعي الأفاق - وهو ما فشلت فيه من أنور بك - هو الذى انتشلها نهائياً من مواصلة السقوط الذى كانت تتردى فيه. هكذا خرج من الظلمة نور. فعباس البرعى وإن سلبها ما ادخرته من احترافها البغاء فقد سلبها أيضاً احتراف البغاء نفسه، لا سيما حين أنجبت منه طفلها «هذا المخلوق الذى تشعر

بمسئوليتها الكبرى أمامه» (نحن لا نزرع الشوك ، ص ٧٧٠)، وباتت «تكره أن تكون بماضيها سببًا لألم هذا الصغير أو خدش كبريائه وجرح كرامته» (نحن لا نزرع الشوك ، ص٧٨٩). ولقد مضى عباس من حياتها كما مضى من بعده طفلها، لكنهما لم يمرا بحياتها عبثًا، بل طهر مرورهما حياتها من البغاء نهائيًا، وكان يمكن أن تعود إليه حتى ولو كمديرة لبيت من بيوته إذ كان مجرد تقدم العمر يحول بينها وبين ذلك على نحو ما فعلت زوجة أبيها دلال.

لقد كان الهدف الأول لسيدة جابر هو البحث عن سيادتها وحريتها، غير أنها اكتشفت أن «السيادة يا سيدة ليست مطلقة، السيادة بالثمن» (نحن لا نزرع الشوك ، ص ٦٥٩). إن حريتك إذن يا سيدة وسيادتك تحدها حاجة وخضوعك لهذه الحاجة. (نحن لا نزرع الشوك ، ص ٦٦٠) وأن الحرية الحقيقية هي الموت (الفصل الأخير). وبمعنى آخر أن حركة الحياة تعلمنا أننا دائمًا نتحرر من شيء لنخضع لشيء آخر، وأن لا سيادة ولا حرية فى هذه الحياة.

«بعد أن تحررت من مذلة الجسد.. بت عبدة المشاعر». (نحن لا نزرع الشوك ، ص ٨٠٣)، خلف لك صراعك فى الحياة من أجل الحرية استعبادًا لم يخطر لك ببال، استعباد الحزن واستعباد الوجيعة» (نحن لا نزرع الشوك ، ص ٩٠٦).

فإذا كانت الدعامة الأولى للوجه الميتافيزيقى لروايتنا هو الجدل بين القدر والإنسان، فإن دعامته الثانية هو هذا الجدل بين الحرية والعبودية، أما دعامته الثالثة - والأهم - **فهو الجدل بين الموت والحياة.**

وفى حياة كل قصاص غالبًا ما تعثر على فكرة تلح عليه وتتكرر فى أكثر من عمل أدبى. وفكرة الموت ـ والموت الفجائى بوجه خاص ـ فكرة أساسية فى أدب يوسف السباعى، تلح عليه وتتكرر فى أعماله القصصية طويلها وقصيرها على السواء. «من منكم لا يرى الموت أقرب

إليه من حبل الوريد؟ أنا نفسي أراه كامنًا بجواري في كل لحظة: في عربة تعدو في الطريق أو في زر الكهرباء أو من عود ثقاب أو من رصاصة صغيرة، أو من قطعة جاتوه، أو في كل شيء، أو في لا شيء.. في سكتة من سكتات القلب (يا أمة ضحكت، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٤٨، ص ٧٤) وفي (نائب عزرائيل، ١٩٤٧) نجد أن كل الأشخاص الذي كانت أسماؤهم في القائمة مع عزرائيل ليختطفها كان موتها مقررًا أن يتم فجائيًا وعددهم واحد وعشرون شخصًا، بل إن حوادث الموت الأخرى التي ورد ذكرها في هذه القصة حوادث موت فجائية كالطبيب المعافي الذي مات قبل مريضه (نائب عزائيل، ١٩٤٧، ص ٥٦) والعروس التي ماتت فجأة قبل زفافها، بينما الشحاذ الضرير ما يزال يعيش (نائب عزائيل، ص ٦٠).

وبدراستنا لأدب يوسف السباعي نستطيع أن نستشف أسباب هذا الإلحاح لفكرة الموت - والفجائي منه بوجه خاص كما قلنا - من حياته وما تركته من آثار عميقة في نفسيته انعكست بدورها على أدبه. ففي (البحث عن جسد، ١٩٥٣) يقدم لنا يوسف السباعي مفتاح اهتمامه بمشكلة الموت حين يحدثنا عن ذكرياته حين توفي والده وفاة شبه فجائية، وهي ذكريات يعيدها علينا بتفاصيلها في روايته (نحن لا نزرع الشوك) عند موت محمد السمادوني (لاحظ تشابه هذا الاسم مع اسم محمد السباعي والد يوسف السباعي، بل هناك تفاصيل عن محمد السمادوني سبق أن أوردها يوسف السباعي عن والده في كتبه الأخرى مثل قصة استقالته من وظيفته ليحفظ ديوان ابن الرومي (صور طبق الأصل، مكتبة الخانجي، ١٩٥١، ص ١٠٤) و(نحن لا نزرع الشوك، ص ٣١٠).

الوفاة حدثت في الروايتين في جنينة ناميش، الدكتور رضا الذي استدعى لعلاج الوالد ذكر بالاسم نفسه في الروايتين، طاقية الثلج

استخدمت هنا وهناك لإسعاف المريض وعلاجه بل أصبحت في روايتنا عنوانًا للفصل الذى وقعت فيه الوفاة، الأمل الفظيع أن المريض قد يعيش لكنه سيعيش مشلولاً.. الجرى لاستدعاء الطبيب في الوقت الذى كان فيه دور الطبيب قد انتهى.. كل ذلك حدث حين كان الراوية في (البحث عن جسد) أو حمدى في (نحن لا نزرع الشوك) في الرابعة عشرة من عمره مما ترك أثره الذى لا يمحي.

ومنذ ذلك الوقت كأنما آلى يوسف السباعي على نفسه أن تكون مهمته الأدبية هي تحويل هزيمته أمام الموت إلى انتصار عليه، وأن يقضي على ما به من رهبة في نفسه ونفوس قرائه. ولجأ في ذلك إلى أكثر من طريقة:

أولاً: أن الموت ليس له فقط ذلك الجانب السلبى الذى لا نعرف غيره وهو أنه يأخذ أحباءنا. بل له جانب إيجابى علينا أن نتنبه له، إنه مصدر رزق لعدد من الناس كالحانوتية وصبيان الحانوتية. فالموت وإن كان مصدر حزن للبعض إلا أننا يجب ألا ننسى أنه يمكن أن يكون مصدر فرحة للبعض الآخر: يقول في (نائب عزرائيل): أصبحت أشبه بالحانوتى الذى تضحكه الجنازات «نائب عزائيل، ص ٩٦».

بل حتى بالنسبة لأصحاب الميت وأقاربه لا يكون الموت شراً خالصاً، بل فيه أحيانًا جانب من جوانب المنفعة لهم. فالراوى نفسه في (نائب عزرائيل) مات في حادث ترام، وقد وجد أن عودته للحياة ستضايق أهله لأنهم قبضوا مبلغ التأمين على حياته، كما ينتظرون الحصول على عشرة آلاف جنيه من القضية التى رفعوها على شركة الترام تعويضاً لهم عن شخصه العزيز.

والمشيعون أنفسهم يجب ألا تخدعنا مظاهر الحزن البادية عليهم. فلو أننا أنصتنا إلى أحاديثهم لتبين لنا أن كثيراً منها تتعلق بهمومهم ومشاغلهم ولا علاقة لها بالوفاة التى حضروا ليقدموا تعازيهم فيها. بل

إن بعضهم يلعن الفقيد لأن تأخير جنازته يعوقه عن موعد غرامه (قصة «لو تعلمون» من مجموعة «يا أمة ضحكت») .

وفى رواية (أرض النفاق) يتضح أن مشاعر الحزن ـ حتى بالنسبة لأقرب الأقربين للمتوفين ـ قد تكون مجرد نفاق والحقيقة أنه بالنسبة لهم أراح واستراح .

فالموت بالنسبة للأحياء إذن ليس كله شراً خالصًا كما نتوهم أو نوهم أنفسنا .

ثانيا: إذابة الفواصل بين عالمى الموت والحياة . ففى مسرحية (أم رتيبة ، ١٩٥١) يتم اتصال الأحياء بعالم الأموات بأكثر من طريقة (طريقة الكوب ، طريقة الوسطاء .. إلخ) ، وعبدالصبور يتنبأ بموته وبأن روحه ستعود يوم الأربعين ، ثم تتحقق نبوءته فيموت فجأة (المشهد العاشر) ثم تعود روحه كما تنبأ فعلاً .

وفى كل من (نائب عزرائيل) و(البحث عن جسد) نجد الراوى يتنقل فى حرية بين عالمى الأحياء والأموات . وفى قصة (وعلى الأرض السلام) من مجموعة (يا أمة ضحكت) نجد عزرائيل وملاك السلام يتبادلان وظيفتيهما ، ويستخدم عزرائيل الشدة مع زعماء العالم بدلاً من لين ملك السلام الذى لا يجدى ، فينجح فى حملهم على عقد اجتماع يقرون فيه سلام العالم .

وهكذا يتآكل هذا الفاصل الرهيب بين العالمين .

ثالثًا: استخدام الموت أيضًا وسيلة من وسائل النقد الاجتماعى بحيث لا تزول رهبته أو شره فقط بل يصبح مفضلاً على الحياة نفسها . وقد وضح هذا اللون من الاستخدام النقدى للموت فى كل من (البحث عن جسد) و(نائب عزرائيل) . وفى قصة (جهنم) من مجموعة (يا أمة ضحكت) يكتشف الآدميون أن جحيم جهنم أهون من جحيم الأرض ، وفى (نائب عزرائيل) يقول الراوى إن الناس لو أدركوا الموت على

حقيقه وما فيه من سهولة وبساطة «ترى ما الذى سيبقيهم لحظة على قيد الحياة.. هذا الإنسان الذى رغم ما يتخيله من بشاعة الموت يشعل الحروب.. ماذا تراه يفعل لو أدرك أن الموت ليس بمفزع ولا مخيف.. يا صاحبى لو أدرك الناس الحقيقة لخلت الدنيا من أهلها فى لمحة عين» (نائب عزرائيل، ص ٣٣).

رابعًا: إن الموت ظاهرة طبيعية يجب أن نألفها ولا نجزع منها، بل يجب أن نتحدث عنها كما نتحدث عن شيء فكه طريف. والمسألة كلها ليست أكثر من نهاية لشيء (قصة «لو تعلمون» من مجموعة «يا أمة ضحكت») وفى رواية (السقا مات) يقول المعلم شوشة لابنه إنه حين ماتت والدته وهى تلده قال لنفسه إنها ليست الأولى التى تموت ولست الأول الذى فقد زوجته ولا كنت أنت بأول من ولد بلا أم.. هذه أشياء تحدث كثيراً فى الحياة فيجب ألا ننظر إليها على أنها مآسٍ قد خصنا بها القدر. فيجب أن نعرف أن هذه سُنَّة الحياة وطبيعة الأشياء ويجب ألا نعتبرها مفاجأة بل نتقبلها بالصبر، ونواصل السير لنقوم بواجبنا حتى يصيبنا قضاء الله (السقا مات، ١٩٥٢، ص ٣٦٤). فلما مات المعلم شوشة ردد ابنه هذه الكلمات نفسها كأنها قطعة محفوظة (السقا مات، ص ٤٨٢).

خامسًا: مواجهة الموت بالأسلوب الفكاهى بل بالأسلوب الساخر. فهو يهدى كتابه (نائب عزرائيل) إلى سيدنا عزرائيل الجميل، ويعلن فى المقدمة أنه محب لعزرائيل بل أنه عاشقه الأوحد.

ثم يفصح عن وظيفة أسلوبه الفكاهى فى مواجهة الموت بقوله: إنى رجل أحب المزاح وإننى أرى أن المرء لا يربح من حياته إلا ساعات الضحك.. إذا علمت أيضاً أن الإنسان بطبيعته مخلوق مهرج.. وأنه لا يغريه شيء كالهزل والتهريج وإنك إذا أردت منه أن يستمع إليك فاضحكه أولاً، ثم قل له ما تريد قوله.

وينهى مقدمته مخاطبًا عزرائيل: وإنى يا سيدى فى انتظار اللقاء إما على صفحات كتاب آخر أو فى السماء، ما بى خشية ولا رهبة. فالحياة عندى والموت سواء.

ويمكننا أن نأخذ قصة (الشبكشى والمائة عام) كنموذج لقصص يوسف السباعى القصيرة فى محاولته استيعاب مشكلة الموت والسيطرةعليها وتجاوزها. كما يمكن أن نأخذ (السقا مات) كنموذج روائى لهذه المحاولة.

فبطل (الشبكشى والمائة عام) حانوتى فى أزمة مالية ينتظر موت الثرى العجوز خورشيد بك لتفرج أزمته، لكن اليأس يدب إلى قلبه رغم مرض خورشيد بك أخيراً بالضغط، وذلك حين يجده يقرأ كتاباً بعنوان (عش مائة عام) ويطبق تعليماته . غير أن القصة تنتهى بإصابة خورشيد بك بالتهاب رئوى حاد بعد خمسة أيام من تنفيذ توجيهات الكتاب ، ثم يموت فى اليوم التالى. وتفك أزمة الشبكشى. ولا تقف السخرية المركبة من الموت (إنسان يستفيد منه وآخر يقاومه عبثًا..) عند هذا الحد، بل تتأكد بهذه الكلمات التى تنتهى بها هذه القصة القصيرة: طرأ تغيير شامل على حانوت الشبكشى، فقد انقسم قسمين: قسم الموتى وأعمال الحانوتية، والقسم الثانى مكتبة لبيع كتاب (عش مائة عام).

وفى رواية (السقا مات) نجد المعلم شوشة الدنك السقا قد ماتت زوجته وهى تلد طفله سيد (موت فجائى)، وصديقه شحاته أفندى عمله توصيل الموتى إلى مقرهم الأخير. وكما ماتت زوجة المعلم شوشة لتلد له ابنه سيد، كذلك يموت قوم ليعيش أمثال شحاته. وأقبلت الدنيا أو الآخرة -كما يقول المؤلف- على شحاته فكثرت الجنازات وتدفق المال عليه حتى جرؤ على بعث فكرة طالما راودته فاتفق مع تاجر للأعراض على قضاء ليلة كان عليه أن يعد لها عدته من طعام دسم

ومقويات ومكيفات. غير أنه راح في غفوة تسلل الموت خلالها إليه.
وهكذا ارتبطت الحياة مرة أخرى -ممثلة هنا في الشهوة - بالموت والموت الفجائي أيضاً. وحل المعلم شوشة محل شحاتة أفندي في عملية توصيل الموتى. وكان يرهب عمله في أول الأمر غير أنه ما لبث أن تغلب على مخاوفه، وذات يوم مرض وأرغم على البقاء في منزله المتداعي الذي ما لبث أن انهار عليه (موت فجائي مرة ثالثة) بينما كان ابنه سيد يعدو لإحضار نقود لشراء الدواء. وفي اليوم التالي رأى سكان الدرب الطفل سيد وهو يهرول بدوره في الزي الرسمي لمشيعي الأموات.

معنى هذا أن الموت وإن كان ينتصر على الأفراد واحداً بعد الآخر، إلا أنه لا ينتصر على استمرار الحياة جيلاً بعد جيل. تلك نظرة متفائلة نفتقدها في روايتنا (نحن لا نزرع الشوك) حيث نعاني مع سيدة جابر هزائمها المتوالية، وليست رعاية أسرة السمادوني لها في شيخوختها إلا مجرد تجنيبها خاتمة أقسى.

ونحن نواجه الموت هنا خمس مرات، ثلاث منها موت فجائي. المرة الأولى يرتبط فيها الموت بالشهوة. كما ارتبط عند موت شحاتة أفندي في رواية (السقا مات) وإن كان على نحو مخالف. وذلك عندما نتلقى مع سيدة نبأ وفاة والدها جابر، فقد مات فجأة وهو في حلقة ذكر يردد اسم الله الحي القيوم (نحن لا نزرع الشوك، ص ٦٥) (الفناء الإنساني في مقابل الخلود الإلهي) وحملوا جثته إلى منزله في نفس الوقت الذي كانت زوجته دلال (وهي زوجة أبي سيدة، فأمها ماتت قبل أن تبدأ روايتنا) تمارس الغرام مع علي المبيض «كانت مأخوذة بما حدث.. بكل ما فيه من مناظر مفاجئة صاخبة غير مألوفة.. فقد طرقت باب البيت وسمعت هزات الفراش ثم خطوات أمها (زوجة أبيها) من وراء الباب وهي تهتف بها حانقة: لماذا عدت.. حتى خرج الصندوق من باب الدار وتسرب في الطريق مشيعاً وسط الزحام بالصرخات» (نحن

لا نزرع الشوك، ص ٨١ ـ ٨٢).

والمرة الثانية حين مات الأستاذ محمد السمادونى سيد البيت الذى كانت تعمل فيه سيدة خادماً بالأجر «خرج الظهر سليماً أربعة وعشرين قيراطًا وعاد بعد برهة وهو لا يكاد يرى ما أمامه» (نحن لا نزرع الشوك، ص٣١٧) ثم راح فى غيبوبة لم يفق منها. ويستخدم لفظ الفجاءة أكثر من مرة. ثلاث مرات فى صفحة واحدة (نحن لا نزرع الشوك، ص ٣٥٧) «انتهاء الرجل نفسه كان مفاجأة.. ينزع فجأة بهذا العنف والقسوة.. فعندما نجد أنفسنا فجأة عاجزين عن أن نرى أوثق الناس صلة بنا وأقربهم إلى قلوبنا.. عاجزين أن نراهم الآن وغداً.. وبعد غد.. وفى الشهر القادم.. والعام القادم عاجزين أن نراهم أبداً». لقد تغير أسلوب الكاتب فى مواجهة الموت خلال عشرين عاماً. لم يعد يتغلب عليه بالفكاهة والسخرية التى كانت تبدد قتامته ووحشته، وبدا كأنما الموت بأحزانه يتغلب فى النهاية على الحياة بفكاهتها. لقد انهزم هنا التوازن الذى كان يقيمه الكاتب بين الأسلوب والموضوع أو بين الحياة والموت وبدا الأسلوب ـ كالموضوع ـ تشيع فيه المرارة والأسى.

ونواجه الموت الفجائى للمرة الثالثة يوم مصرع الطفل جابر ابن سيدة تحت عجلات سيارة من سيارات الأجرة. كان قد فر من أبيه بعد أن أخذه من أمه طبقًا لحكم الشرع. ولمحته أمه من شرفة العيادة –التى تعمل بها ممرضة – يقف على الرصيف المقابل، وقبل أن تتم فرحة اللقاء صدمته العربة وهو يعبر الطريق إليها. وهكذا عانق الموت الحياة ، وعلا عواء الأم الثكلى فى أرجاء العمل الروائى ، وتوارى الأسلوب الفكه الساخر وشحب أمام بشاعة الموت الذى يرفع أعلامه المنتصرة على الحياة.

يذكرنا هذا الموت بأقصوصة (فى الماوردى) من مجموعة (بين أبو الريش وجنينة ياميش) التى نشرت عام ١٩٥٠ أى منذ حوالى

عشرين عامًا من تاريخ نشر روايتنا ، حيث نجد أن البائعة الجوالة (فاطمة شيخون) تحاول أن تربى طفلها الششتاوى (نسبة إلى الشتاء) وأن تلحقه بأحد الكتاتيب ليتعلم (تمامًا كما فعلت سيدة مع طفلها جابر) وذلك حتى لا يلقى مصير أبيه الذى مات فجأة (أيضًا) فى معركة حامية بالمدبح . لكن شقاوة الششتاوى تدفعه فى أحد الأيام إلى تسلق إحدى مركبات الترام ، وفى غمضة عين كان الششتاوى أثرا بعد عين ، فاندفعت الأم تحتضن أشلاء ابنها وهى تعوى كالكلب الجريح . فإذا عرفنا أن رواية (نحن لا نزرع الشوك) أهديت إلى (فاطمة شيخون) أدركنا أن التشابه بين مصرع الطفلين فى كل من القصة القصيرة والرواية ليس مجرد أمر عارض ولا هو محض صدفة .

أما المرتان الرابعة والخامسة التى نواجه فيها الموت فى روايتنا فهو يوم وفاة (السيدة فاطمة) زوجة المرحوم الأستاذ محمد السمادونى، ويوم وفاة سيدة جابر نفسها التى طلبت أن تدفن فى مقابر الأسرة التى كانت ملاذها كلما أظلمت الدنيا أمامها وسدت السبل فى وجهها. وكانت السخرية من الحياة لحساب الموت وليس العكس أبداً.

فإذا ربطنا بين هذا الموت الذى يواجهنا فى روايتنا ، وبين فكرة الموت التى تتكرر كنغمة أساسية – وإن اختلف اللحن – فى أدب يوسف السباعى، أدركنا أن الموت – والموت الفجائى خاصة – ليس مجرد صدفة تقع فى السياق الروائى للتخلص من مأزق، بل أن له وظيفته الروائية إلى جانب ما له من دلالة ميتافيزيقية.

فهو أحيانًا ما يكون دلالة على حركة الزمن كما حدث فى حالة وفاة كل من الأستاذ محمد السمادونى وزوجته السيدة فاطمة، فموت الناس ـ كولادة غيرهم ـ علامة من علامات تحرك الزمن لا سيما فى رواية مثل روايتنا تتحرك أحداثها خلال أكثر من ثلاثين عاماً.

وأحيانًا يكون وقوع الموت إيذانًا بتحديد مصير الحدث الروائى،

على نحو ما حدث عند وفاة والد سيدة جابر. فقد أفضى ذلك إلى استيلاء الجارة أم عباس عليها بدعوى رعايتها فى الظاهر، وكى تعمل لديها خادماً بلا أجر فى الواقع، ثم ما تلا ذلك من أحداث بعد تلك الوفاة.

وأحيانًا ثالثة يكون الموت ليس فقط نهاية الشخصية المتوفاة بل نهاية روائية أيضًا كما حدث بالنسبة لوفاة سيدة جابر فقد كانت نهايتها نهاية الرواية.

وأحيانًا لا يكون الموت إلا تأكيداً لموقف أو معنى سبق تكراره فى الرواية على نحو ما كان مصرع جابر بن سيدة تحت عجلات سيارة الأجرة. فقد كانت هذه الصدمة فى حياتها ليست إلا تكراراً لصدماتها السابقة فى كل من زوجها الأول علام، ثم عشيقها أنور بك، ثم زوجها الثانى عباس بك البرعى والد طفلها. ففى كل مرة من هذه المرات مظهر الصدمة هو الفرقة عمن وثقت فيه أو أحبته، غير أن مصرع الطفل الفجائى قد رفع من درجة هذه الصدمة وحدتها لأكثر من سبب:

أولها: أنه لم يكن لها مقدمات أو تمهيد، بينما فى الصدمات الثلاث السابقة نجد المبررات التى أدت إلى النتيجة الطبيعية المتوقعة والتى اضطرت سيدة نفسها إلى المشاركة فى تحقيقهابالرغم من صعوبة وقعها على نفسها.

أما ثانى الأسباب فهو أن صدمتها فى مصرع ابنها وقعت وهى فى سن متأخرة، أعنى وهى أقل قدرة على احتمال هذه الصدمات، فلم يكن سهلاً عليها - كما كان من قبل - أن تنهض من جديد.

أما ثالث الأسباب فهو أن صدمة فراقها عن ابنها على هذا النحو المفزع كان رابع صدماتها، فعنصر التكرار أدى إلى تحطيم روحها المعنوية، على عكس ما كانت صدمتها فى زوجها الأول علام فقد أدت إلى تحصينها أكثر مما أدت إلى تحطيمها، بل أنها حاولت أن تستفيد منها

فيما جد لها من علاقات بغيره من الرجال.

أما رابع هذه الأسباب فهو أننا نحس أنها تواجه هنا القدر مباشرة حيث لا تكافؤ بين أطراف الصراع وحيث الخسارة فادحة ومؤكدة. أما في الصدمات السابقة فقد كان القدر لا يواجهها مباشرة بل يتحرك عن طريق عناصر إنسانية هم هؤلاء الرجال الذين ارتبطت حياتها بهم إلى حين، والذين يمكن مواجهتهم والدخول معهم في صراع شبه متكافئ،بل يمكن أن تكون فيه المكاسب والخسائر في النهاية متعادلة. من هنا كان مصرع الطفل جابر هو قمة المأساة التي لا مأساة بعدها، المأساة التي بدأت بوفاة جابر الأب، وانتهت بوفاة جابر الابن.

البناء الروائي:

والصلة بين روايتي (السقا مات) و(نحن لا نزرع الشوك) ليست فقط في مجرد فكرة الموت التي تتكرر بينهما، لكنها أيضًا في الشكل الروائي المحكم الذي تتميز به هاتان الروايتان بصورة ربما كانت أبرز مما هو في روايات يوسف السباعي الأخرى التي يبلغ عددها حتى روايتنا اثنتي عشرة رواية.

فأهم ما يميز البناء الروائي هنا تماسكه بشكل يكاد يكون هندسيًا، فالبداية هي النهاية. والشخصيات لا تفترق في أول العمل الروائي إلا لتلتقي على مستويات جديدة بعد أن تطور وتقدم الزمن بكل منها، وشخصية سيدة جابر - في صعودها وهبوطها - تنسج حولها كل تلك الخيوط.

فالرواية تبدأ بسيدة جابر وهي تنتقل في شيخوختها ومرضها مع أسرة الأستاذ حمدي السمادوني إلى بيته الجديد بمدينة المقطم تتمنى أمنية واحدة لم تعد مستحيلة التحقيق (إذا قارناها بأمنياتها الأخرى) ذلك أن ترقد بسفح الجبل في مقابر الأسرة التي تعيش بينها. وهذا هو ما تنتهي به الرواية، كل الفرق بين مقدمتها ونهايتها هو

الفرق بين الأمنية وتحققها.

وإذا كانت سيدة قد افترقت عن زوجة أبيها دلال بعد وفاة أبيها، فإنها عادت لتلتقي بها وكل منهما يحترف البغاء: سيدة تمارسه ودلال تدير بيتاً له وتدعو سيدة إليه (نحن لا نزرع الشوك، ص ٦٢٥).

وإذا كانت الخادم سيدة جابر قد افترقت عن الفتى حمدى وأسرته عندما اقترنت بزوجها الأول علام، فإنها تعود فتلتقي بالشاب حمدى وأصدقائه في أحد بيوت البغاء، ثم تعود سيدة جابر الممرضة لتلتقى بالوالد حمدى لتمريض طفله وليجيبها إلى طلبها الأخير بدفنها في مقابر أسرته.

وإذا كانت سيدة جابر الخادم بلا أجر قد فارقت المراهق عباس البرعي وأسرته بعد أن مارست معه أولى تجاربها الجنسية. فإن سيدة جابر البغي تعود لتلتقي بالأفاق عباس مزوراً للبونات التي تتيح له التعامل معها ومع أمثالها، ثم تعود سيدة جابر الغانية لتلتقي بعباس بك البرعي لتتزوجه وتنجب منه ثم يرغمها على العودة إلى المنزل نفسه الذى كان قد سبق أن عملت به خادمة بلا أجر حتى لتقول لنفسها: كم مرة دخلت هذا البيت وخرجت منه (نحن لا نزرع الشوك، ص ٨٩٢).

وعندما باع عباس مطبعته فإن الذى اشتراها منه هو حمدى دون معرفة سابقة بينهما حتى إن سيدة همست: «هذه الدنيا ضيقة» (نحن لا نزرع الشوك، ص ٧٧٩).

وصفاء التى أحبها حمدى حب المراهقة ثم افترقت عنه لتتزوج أستاذه، تعود وتلتقي به وقد أصبحت أمًّا لخريج جامعى ترجو أن يلحقه بالمجلة التى يديرها.

هكذا تتشابك كل خيوط الرواية، وتتبلور حول شخصية سيدة جابر. وإذا كان قد حدث تطور لدى يوسف السباعى فى البناء الروائى فهو تطور نحو مزيد من هذا التماسك المعمارى.

فرواية (نحن لا نزرع الشوك) إذن ما تزال امتداداً للخط الذى بدأ فى رواية (السقا مات) والذى كان قد انقطع - إلى حد ما - بتقديم روايات موضوعها تاريخنا المعاصر. فالشخصيات الرئيسية فى كلتا الروايتين قد وقع عليها الاختيار من أدنى السلم الاجتماعى، والحوار فى (السقا مات) وبعض الكلمات المتناثرة فى السرد نفسه باللغة العامية، وفى رواية (نحن لا نزرع الشوك) نجد معظم الحوار باللغة العامية أيضاً وكذلك بعض الكلمات المتناثرة فى السرد. وفى كل من الروايتين ثلاث وفيات فجائية. غير أن (السقا مات) لا تنفرد فيها بالبطولة شخصية واحدة، وبهذا تقترب خطوة من بعض الاتجاهات الروائية المعاصرة فى الأدب الغربى. بينما هناك شخصية محورية هى شخصية سيدة جابر فى روايتنا.

كما تتميز رواية (نحن لا نزرع الشوك) بتداخل أسلوب المخاطب من حين لآخر، وأسلوب المخاطب هو وعى الشخصية أحياناً وهو ضميرها أحياناً أخرى. وفيما عدا ذلك فالأسلوب يسوده ضمير الغائب المعبر عن وعى المؤلف العليم بكل شىء والمرتبط أكثر الأحيان بوعى الشخصية المحورية سيدة جابر والمنفصل عن هذا الوعى أحياناً أخرى. ولهذا خدعنا كقراء مع سيدة جابر فى زوجها علام حين استولى على نقودها وأوهمها - وأوهمنا معها - أنه يؤثث لها بيتاً مستقلاً عن أهله، ودون أن تعلم - ولا نعلم معها - أنه تزوج بفضل هذه النقود امرأة أخرى، حتى تكشف الأمر أخيراً لها ولنا، بينما كشف لنا المؤلف كقراء مواقف أخرى لم تتكشف لسيدة جابر إلا فيما بعد، ففى الفصل الثلاثين الذى جعل عنوانه (عملية تزوير) أدركنا - عن طريق هذا العنوان وقبل أن تدرك هى - أن عباس البرعى يزور البونات التى يتعامل بها معها كبغى. كذلك أدركنا فى الفصل السادس والثلاثين - وقبل أن تدرك هى أيضاً - أن عباس البرعى - زوجها هذه المرة - يخدعها ويريد أن

يستولى على نقودها وذلك عن طريق استخدام ضمير المخاطب الذى يختلط فيه وعى شخصية عباس بوعى المؤلف نفسه (نحن لا نزرع الشوك، ص ٧٢٢-٧٢٣).

وبوجه عام فإن أسلوب الرواية - تمشيًا مع بنائها - واضح منطقى، يؤثر التفصيل. والتسلسل الزمنى والإيقاع منتظمان ذلك لأن الشخصيات فى حالة صحو دائم لا يحلمون ولا يهذون.

أما الزمن فلا يعبر عنه فقط عن طريق تطور الشخصيات وتقدمهم فى السن أو موتهم. بل عن طريق خلفية تاريخية يشار إليها من حين لآخر بكلمة هنا وكلمة هناك. فأوقية الموز تباع فى أول الرواية بقرشين (نحن لا نزرع الشوك، ص ٩٧). ونحن نستمع إلى سامى الشوا وزكى مراد ومنيرة المهدية.. وأحيانًا إلى الولد «اللى باين عليه هيبقى حاجة» والذى اسمه عبدالوهاب (نحن لا نزرع الشوك، ص ٢٤٧)، ثم ما نلبث أن نستمع إلى عبدالوهاب يغنى «كلنا نحب القمر» و«خايف أقول اللى فى قلبى» (نحن لا نزرع الشوك، ص ٢٥٩) ثم نستمع إلى صفارات إنذار الحرب العالمية الثانية فى سماء القاهرة (نحن لا نزرع الشوك، ص ٧٥٧). حتى نصل إلى حرب فلسطين سنة ١٩٤٨ (نحن لا نزرع الشوك، ص ٨٦٤)، وأخيراً قيام الثورة وحرب السويس والسد العالى (نحن لا نزرع الشوك، ص ٩١١)، وبوجه عام فإنه إذا كانت رواية (نحن لا نزرع الشوك) من روايات السير التى يتبلور فيها الموضوع الروائى حول شخصية محورية، فإن الحركة الروائية تعبر عنها مراحل حياة هذه الشخصية منذ طفولتها حتى وفاتها.

ويمكننا أن نخلص من هذا جميعه إلى أن رواية (نحن لا نزرع الشوك) ثمرة تضافر جهد وموهبة وخبرة روائية لا شك فيها - وتثبت من جديد أن كل عمل فنى يعبر دائمًا عن هذا الجدل بين أعمال الفنان السابقة ومحاولته تقديم جديد يضيف إليها ويتجاوزها.

فلا هو منفصل عنها ولا هو تكرار لها. إنه كالوليد الجديد مشابه لإخوته ومتميز عنهم، وهذا هو الذى يهبه وجوده الفنى الخاص به ويمنحه مذاقه ونكهته.

مارس ١٩٧٠

العمر لحظة
ومهمة الفنان التنبؤية

عندما يمسك الفنان قلمه أو ريشته ليشرع فى عمله الإبداعى، فمعنى ذلك أنه آلى على نفسه أن يحقق مهمة متعددة النتائج، والفن الأحادى النتيجة فن سطحى ضحل باهت الأثر. ولقد كان التنبؤ هو إحدى مهام الفن طوال تاريخه. ففى التوراة نجد الفن والنبوءة يختلطان معًا بحيث لا نعرف أين ينتهى أحدهما ليبدأ الآخر، وروايات جول فيرون و هـ. ج. ويلز وأمثالها هى أدب وفى الوقت نفسه نبوءات بما تحقق من اكتشافات واختراعات علمية بعدهما بعشرات السنين، وكتاب اليوتوبيا ابتداء من جمهورية أفلاطون - التى حاول تحقيقها - يختلط الأدب فى كتاباتهم بالنبوءة المتفائلة أو المتشائمة. فالفنانون والأدباء يوهبون -من بين مواهبهم المتعددة- قرون استشعار تستشرف المستقبل فيحذروا قومهم فى وقت يبدو لمعظم الناس أن كل شىء ثابت مستقر وأن الأوضاع بخيرها وشرها باقية كأنما إلى أبد الدهر، وقد يحدث العكس فإنهم قد يرون بصيص النور فى وقت يشيع فيه اليأس وتخيم فوقه روح الهزيمة.

ولقد كان يوسف السباعى واحداً من أدبائنا القلائل الذين استطاعوا أن يقاوموا -ربما فى نفوسهم قبل أن يفعلوا ذلك بين جماهير قرائهم- روح الهزيمة واليأس، وأن يرى بصيص النور الذى يعلن عن مجىء الفجر رغم حلكة الظلام. وكانت آخر رواياته التى نشرها قبل معارك أكتوبر أبرز وثيقة فنية قدمها مبرهنا على أنه لا ينخدع بالمظاهر ولا ينجرف مع التيار المندفع فوق السطح، بل إن حدسه الفنى يدفعه إلى الغوص بحثًا عما وراء السطح مستلهمًا روح الشعب الأصيلة، روح

المقاومة التى تأبى الذل والخنوع، وإن توارت حيناً فإنما لتتأهب وتتحفز.

هكذا علمنا تاريخ مصر منذ غزاها الهكسوس منذ ثلاثة آلاف سنة حتى معارك أكتوبر عام ١٩٧٣ . ولست أشك فى أن ما كان يكتب من أدب فى مصر خلال السنوات الست الأخيرة أى بين عام ١٩٦٧ وعام ١٩٧٣ إنما كان بين الأسباب التى ضللت الأعداء عن تفهم حقيقة روح الشعب المصرى. فقد كان الأدب أحد مصادره التى يرصدها لتفهم حقيقة الأوضاع فى مصر، ويبدو أنهم انتهوا إلى نتيجة لا تقبل الشك، هى أن روح الهزيمة تشيع فى النفوس وأن مصر لا تفكر - وإذا فكرت لا تستطيع - فى تغيير واقع الأمور، بل هى فى طريقها إلى نكسة أعمق وأفدح. ولو أن معظم ما كتبه أدباؤنا كان يستلهم نفس المنبع الذى يستلهمه يوسف السباعى حين كتب روايته «العمر لحظة» لأدرك العدو والصديق أن روح الشعب المصرى لم تمت، ولتغيرت حسابات الجميع.

ولئن كان ما ظهر من أدب فى سنوات النكسة مستلهماً نفس المنبع الذى استهلمه يوسف السباعى حين كتب «العمر لحظة» قليلاً بالنسبة لما شاع من أدب يسوده التشاؤم، فإنه ليس قليلاً ولا جديداً بالنسبة لأدب يوسف السباعى منذ وطن نفسه، فى سن مبكرة، على أن يكون الأدب هو مهمته الأولى فى الحياة، ومنذ آلى على نفسه، كأى فنان صادق مع نفسه، أن يجعل كل تجاربه فى الحياة، عاطفية كانت أو وظيفية أو حتى هامشية، فى خدمة قلمه.

ولسنا هنا بسبيل تتبع هذا الخيط الهام والمستمر فى أدب يوسف السباعى، إنما يكفى أن نشير إلى رواياته وقصصه قبل ١٩٥٢ مثل «نائب عزرائيل» (١٩٤٧) و«يا أمة ضحكت» (١٩٤٨) و«أرض النفاق» (١٩٤٩)، لندرك أنه كان يلمس ما يضطرم به باطن المجتمع المصرى وأنه وصل إلى درجة الغليان التى لابد أن يقع بعدها الانفجار. ثم تأتى بعد ذلك سلسلة رواياته التى جعلت منه زعيم ما يسمى بالاتجاه

التاريخى فى الرواية المصرية المعاصرة، والتى ظن البعض أنها مجرد تتبع لأحداث الثورة وتقديمها فى شكل قصصى. ولقد يكون هذا القول صحيحًا لو أن كاتبها يقدمها محايداً تماماً، غير أن النظرة الأعمق إلى هذه الروايات تكشف أن الهدف منها ليس مجرد تقديم الأحداث التاريخية فى شكل روائى بل إن مهمتها الأساسية هى الكشف عن الجوانب الإيجابية خلال هذه السلسلة من الصراع التاريخى. وتتحقق هذه المهمة فى هذا النوع من الروايات ابتداء من اختيار عنوانها. فرواية «رد قلبى» (١٩٥٤) تتناول صراع الشعب فى مواجهة الحكم المنحرف والملكية الفاسدة. وتروى خلال قصة حب الأحداث التى أدت إلى اقتلاع الملكية. وغير خاف أن لعنوان الرواية «رد قلبى» دلالة مزدوجة هى دلالة عاطفية وأخرى قومية وطنية. أما رواية «طريق العودة» فتتناول قضية تحرير فلسطين وتتنبأ بعودة العرب إليها كما يوحى بذلك عنوانها، ورواية «نادية» - وهى الرواية الوحيدة فى هذه السلسلة التى جعل المؤلف عنوانها باسم بطلتها - تتعرض للعدوان على بورسعيد عام ١٩٥٦ ومقاومته. و«جفت الدموع» تدور حوادثها فى إطار الوحدة بين مصر وسوريا، والعنوان هنا أيضًا - كما فى رد قلبى - مزدوج الدلالة، فالدموع التى جفت يمكن أن تكون دموع المحبين ويمكن أن تكون دموع الشعبين المصرى والسورى وذلك بتحقيق وحدة القلوب ووحدة الشعبين. بينما رواية «ليل له آخر» (١٩٦٣) التى تبدأ حوادثها قبل الانفصال وتنتهى بعده، فإن يوسف السباعى وقد نشر هذه الرواية عام١٩٦٣ - أى بعد الانفصال - قد تنبأ بأن هذاالانفصال - وقد شبهه بالليل لابد أن يكون له - كما لكل ليل - من آخر. وتبدأ هذه المهمة التنبؤية من عنوان روايته، فهو فى الوقت الذى يبارك فيه الوحدة فى روايته السابقة ويرى أنها قد جففت الدموع، لا يؤمن بأن ما وقع بعدها من انفصال يمكن أن يستمر حتى لشبهه بالليل فى قتامته وأنه لابد

من فجر يأتى بعده . وهذا هو ما نعنيه بأن يوسف السباعى لا يقف موقفاً محايداً فى هذه السلسلة من رواياته، ولكنه فى الوقت نفسه لا يحلم أحلام يقظة لا صلة لها بالواقع التاريخى، وهذا هو ما نعنيه بالمهمة التنبؤية. وتأتى بعد ذلك مسرحية «أقوى من الزمن» (١٩٦٥) لتتناول بناء السد العالى فى منطقة مزدحمة بآثار الفراعنة التى تشهد بأمجادهم. ولئن كان عنوان المسرحية يشير إلى أن الحب الذى ربط بين ابنة فرعون وأحد مهندسى السد العالى أقوى من الزمن، فما يزال الماضى ممكن الالتحام بالحاضر (فقد لجأ يوسف السباعى هنا إلى أحد أشكاله الروائية المحببة وهو الشكل الفانتازى الذى يحطم الفواصل بين الماضى والحاضر) فإنه يشير فى الوقت نفسه إلى أن استمرار الشعب المصرى وإنجازاته العظيمة منذ شيد الفراعنة معابدهم وأقاموا آثارهم مسجلين عليها أمجادهم حتى بناء السد العالى، إنما هو استمرار خالد أقوى من كل محاولة لطمس معالمه أو القضاء على روحه. فإذا كانت رواية «ابتسامة على شفتيه» (١٩٧١) نجدها تتناول معركة الكرامة التى دارت بين القوات الفدائية والصهيونية فى الأردن عام ١٩٦٨، ويموت بطلها عمار فى أثناء عملية فدائية أثناء المعركة وثمة ابتسامة على شفتيه لأنه وأصحابه قد كسبوا المعركة، فليس المهم مصير الأفراد، والموت ليس نهاية ولا هزيمة بل هو ثمن لابد من دفعه فى سبيل تحقيق الغاية، بل يموت عمار وهو يهمس متنبئاً : مازالت هناك معارك كثيرة أمام الآخرين حتى نحقق وجودنا.

وفى ختام هذا الاتجاه الروائى يقدم لنا يوسف السباعى آخر رواياته «العمر لحظة» (١٩٧٣) التى نشرتها تباعاً مجلة «المصور» ابتداء من ١٦ مارس حتى ٢٩ يونيو ١٩٧٣ وهو يعلن هدفه بوضوح فى مقدمته التى كتبها لروايته مما يعفينا من اللجوء إلى الاستنتاجات، فأحداث الرواية تقع فى أواخر عام ١٩٦٩ وأوائل ١٩٧٠ خلال الفترة المعروفة

باسم حرب الاستنزاف، وقد سجلت هذه الفترة أروع بطولات الجندى المصرى، ومن أبرز هذه المعارك التى خاضها وقتذاك معركة جزيرة شدوان التى كانت رمزاً لصلابة الجندى المصرى وجرأته وفدائه، ثم ينهى يوسف السباعى مقدمته قائلاً: «لقد أحسست بضمير الكاتب أن تلك الفترة المشرقة فى تاريخنا لا يمكن لأدبنا أن يعبرها فى صمت. وحاولت من خلال الرواية أن أقول شيئًا أنصف الجندى المصرى والأدب المصرى أمام التاريخ». أى أنه أراد بكتابته هذه الرواية أن يعلن أن الأدب المصرى فى تلك الفترة لم يكن كله أدبًا متشائمًا قد انطوى على نفسه يجتر مرارة النكسة، رأن هناك فى مصر من الكُتاب من يستلهم اللحظة المشرقة كما يستلهم غيره اللحظة الحالكة.

أما المنهج الروائى فى رواية «العمر لحظة» فهو المنهج نفسه الذى أعلن عنه يوسف السباعى فى مقدمته لأولى رواياته التى كتبها فى هذا الاتجاه الروائى وهى رواية «رد قلبى» حيث نراه يعلن أن سبب اهتمامه بتلك القصة هو يقينه بضرورة تسجيل الأحداث الخطيرة التى حدثت فى تاريخنا المعاصر، وثقته أنه - بصفته العسكرية - أقدر الكُتاب على تسجيلها بحكم خدمته فى الجيش واهتمامه بالمشاعر التى أدت إلى حدوث هذه الأحداث التى غيرت وجه التاريخ فى مصر. ثم يضيف موضحًا منهجه الروائى: «ولقد حاولت قدر ما أستطيع أن أدمج قصتى هذه فى قصة الأحداث الدامية التى حدثت فعلاً حتى تبدو القصة كتلة واحدة». ومعنى هذا أنه يجعل القصة الفردية مرتبطة بالأحداث العامة فيصبح للرؤية مستويان: مستوى خاص وآخر عام، لكنهما يتشابكان ويتلاحمان بحيث يبدو منهما فى النهاية نسيج روائى متكامل.

ولكننا نتساءل بعد انتهائنا من قراءة هذه الرواية، هل كانت حقًا تتناول لحظات مضت فقط، لحظات حرب الاستنزاف المشرفة، أم كانت تتنبأ باللحظة المقبلة أيضًا، وهى معارك أكتوبر ١٩٧٣ التى اتسمت

بالشجاعة والتضحية. وجوابنا على ذلك أنه بقدر ما كانت حرب الاستنزاف تمهيداً لمعارك أكتوبر فإن رواية «العمر لحظة» كانت بدورها تنبؤاً بهذه المعارك.

أما القصة الفردية فيمكن تلخيصها فى هذا النص الذى يتحدث عن نعمت بطلة الرواية فيقول: «وأثارت زوبعة لأن زوجها عبدالقادر كان على علاقة بزينات شكرى الممثلة. وانطلقت هى هاربة من تلك الحياة لتجد نفسها غارقة فى الحب إلى أذنيها» (العمر لحظة، مكتبة الخانجى، ١٩٧٣، ص٢٣٧). أى أننا بإزاء أربعة أطراف، طرفان منها زوج وزوجة، الزوج على علاقة بأخرى فتهجره الزوجة لتصبح بدورها على علاقة برجل آخر هو المقدم محمود عبدالله، لكن ـ ولأننا نستمع فى الرواية من أولها إلى آخرها إلى وجهة نظر نعمت ـ فإن ما يبدو لنا تصرفًا يستحق الإدانة من جانب عبدالقادر نتعاطف معه حين يصدر مثله عن نعمت. فنحن نستمع إلى ما يبرر تصرفها، ولعل أهم هذه التبريرات هو أن زوجها كان البادئ ولم يكن تصرفها إلا رد فعل لتصرفه، فهو لون من ألوان الانتقام اللاشعورى أو حتى الشعورى تأكيداً لنفسها بأنها مرغوبة ومحبوبة وأن انصراف زوجها عنها ليس حكمًا نهائيًا عليها من عالم الرجل كله. لكننا لم نستمع إلى تبريرات الزوج لموقفه، ولهذا أدان تصرفاته كل من الكاتب والقارئ معًا.

وفى نهاية الرواية نواجه بموقف سامية زوجة محمود عبدالله، وهو موقف شبيه جداً بموقف نعمت من زوجها عبدالقادر فى بداية الرواية، وكأنما العجلة تدور والحلقات لا تنتهى إلا لتبدأ غيرها. فسامية تثور على زوجها لعلاقته بنعمت (العمر لحظة، ص ٣٩٥) تمامًا كما سبق أن ثارت نعمت على زوجها عبدالقادر لعلاقته بالممثلة زينات شكرى (العمر لحظة، ص ٥٣ ـ ٥٥).

هـذه المفارقة هى محور القضية الفردية وخلاصتها. إننا أحيانًا

ما نتصرف التصرف نفسه الذى ندين به الآخرين، ولهذا فإننا سرعان ما نجد بدورنا من يديننا بنفس ما أدنا به الآخرين.

لقد هربت نعمت من مشكلتها الزوجية أو مشكلتها العاطفية مع زوجها الأستاذ عبدالقادر رئيس تحرير إحدى المجلات، فتركت عملها بالمجلة التى تعرف فيها عليها، لتعمل باحثة اجتماعية فى مستشفى القوات المسلحة بالمعادى برتبة نقيب، وهناك تتعرف على أحد المرضى هو المقدم محمود عبدالله من قوات الصاعقة، وتنشأ بينهما علاقة عاطفية، غير أنه بشفائه ورحيله إلى الجبهة ما يلبثان أن يفترقا. ومن جديد يلتقيان فى جبهة قناة السويس عندما ذهبت نعمت لزيارتها مع وفد وطنى من المستشفى العسكرى. ولم تلزم نعمت المستشفى بين الجرحى، بل انطلقت بين الجنود، وظلت تنتقل من موقع إلى موقع، والأولاد - كما كانت تسميهم - يضحكون ويمرحون، والعابس منهم لا يقلقه الخطر إنما تقلقه المشاكل الصغيرة التى خلفها وراءه فى داره (العمر لحظة، ص ٦٩) لهذا لا يزعج الجنود أن يعودوا من الجبهة فيجدوا المدينة تحيا حياتها بالأغانى والأنوار. فهذا خير من أن يعودوا ليجدوا أهلهم فى نواح وظلام «ألم تقولى أنت إن ما يضايق الجنود هنا ليس خوف الشظايا وفزع الدوى ولكنها مشاكلهم الصغيرة التى تركوها وراءهم. ما بالك إذا أحس أحدهم أنه قد ترك أهله وراءه فى دمار وخراب» (العمر لحظة، ص٧٧).

وهكذا يوضح يوسف السباعى - بل يؤكد - العلاقة الوثيقة بين جبهة القتال والجبهة الداخلية. وأن مشاكل جبهة القتال مقدور عليها «نحن نستطيع أن نجرى وراء أمورنا هنا. أما أمورنا فى القاهرة فلا نجد من يجرى وراءها» (العمر لحظة، ص ٩٧). ويوسف السباعى دائم الحرص على الانتقال من التعميم إلى التخصيص ومن التخصيص إلى التعميم، لهذا نحن نتابع نعمت وهى تستمع إلى شكوى بعد أخرى عما خلفه

الجنود فى الجبهة وراءهم من مشاكل تقلقهم، لعلها تستطيع عند عودتها أن تحل لهم بعضها، فهذا صبحى يقول لها «كان أبى فيما مضى ينتظر موسم القطن ليكسب ويسدد القرشين اللى استدانهم ويمشّى أموره.. والآن أصبح موسم القطن يحل كالقضا المستعجل.. نقبض باليمين وندفع بالشمال.. ديون متلتلة: مقاومة وتطهير وخلافه.. الجمعيات التعاونية أصبحت كالمرابى لا يحل الموسم إلا وقد خربت بيتنا» (العمر لحظة، ص ١٠١) ويقول لها صلاح بعد أن شكا لها مشكلة أبيه الذى خرج حديثًا من السجن ولا يسمح له بفتح كشك سجاير بينما هو جند – وقد كان عائل الأسرة –بسبب خروج أبيه من السجن ففقدت أسرته مصدر عيشها، يقول لها: «بينى وبينك هنا أريح.. مشاكلنا هنا بسيطة.. لا يبقى أمامنا سوى إشارة ونتحرك لنؤدى واجبنا.. ولا يبقى لدينا ما نقدمه سوى أرواحنا، وهى – بينى وبينك أيضًا– لا تشغل من فكرنا الكثير، فمصيرها يحدده مسار طلقة أو شظية يحولها القدر أنملة، يمنة أو يسرة لتخطف الروح أو تبقيها، ويصبح عمرنا لحظة، وهى أوج العمر أو نهايته» (العمر لحظة، ص ١٤١).

وعندما عادت نعمت إلى القاهرة وتحدثت مع أحد المسئولين لحل مشكلة صلاح ووعدها بإعطاء الترخيص اللازم لأبيه قالت له «إننا سنرفع الهم عن أسرة وسنجعل جنديًا فى الجبهة يحارب وهو قرير العين» (العمر لحظة، ص ٣١٢).

ويؤكد محمود عبدالله من جانبه هذا الربط بين الجبهتين، وأن الأمر على جبهة القتال ميسور. «ولكن الذين وراءنا يملكون الكثير، يملكون الجهد الذى يجب أن يبذلوه فى كل ضربة فأس فى مزرعة وفى كل دورة رى فى ماكينة، وفى كل سطر يقرؤه تلميذ فى مدرسة.. فى كل مشرط فى يد الطبيب، وفى خط يرسمه مهندس، وكلمة يطلقها مدرس.. الذين وراءنا يملكون بجدهم وانضباطهم أن يلموا جرح مصر

النازف وأن يساندونا لكى نفرض على العدو إرادة مصر» (العمر لحظة، ص ٣٣٧). إننى أعيد الكلمات بنصها لأننى حريص على أن يقرأها كل مصرى وكل عربى وأن يعيها ويعمل بها، فليست الجيوش منعزلة عمن خلفها، فهؤلاء آباء أولئك وأبناؤهم وإخوتهم «فليس المطلوب من كل منا أن يمسك بمدفع ويضرب.. لو فعلنا هذا.. لما وجد الذين يحاربون على خط النار لقمتهم، بعض منا يجب أن يصنع رغيف العيش، والبعض لابد أن يصلح صنابير المياه، كل منهم يرقى فى أهميته إلى مستوى حامل المدفع، المهم أن يعمل عمله جيداً» (العمر لحظة، ص٤١٢).

ويتصل بهذا مفهوم الشجاعة، فالشجاعة ليست مشكلة فى جبهة القتال، إنها قدر الرجال المحتوم، إنما تتضح الحاجة إلى الشجاعة فى الجبهة الداخلية. فعبدالعزيز الذى استشهد فى عملية فدائية فيما بعد، جبن عن التزوج بسعدية التى حملت منه لأن سمعتها كانت سيئة رغم أنها تخلت عن ماضيها عندما أحبته فأخلصت له (العمر لحظة، ص ١٥٧) أما فى جبهة القتال فإن «الذين يموتون منا.. لا أظنهم احتاجوا إلى شجاعة وهم يواجهون الموت.. إن الموت هنا لا يمنحنا حتى فرصة الخوف منه، وسط الضجيج والدوى والغبار والدخان تفلت شظية أو رصاصة لتنفذ فى أحدنا. فيسقط ثم ينتهى» (العمر لحظة، ص ١٧٨).

ويتابع يوسف السباعى أحاسيس الخوف والشجاعة لدى المقاتلين من أقوالهم إلى أفعالهم، فيروى لنا عملية فدائية قام بها المقدم محمود عبدالله وجنوده، إنه يحس الخوف، ليس الخوف على حياته بل الخوف أن تفشل عمليته، فالخوف فى هذه اللحظة لا يشكل تهديداً بألم بل يشكل منعاً لمهمة، فقيمة حياته فى هذه اللحظات هى تأدية هذه المهمة، إنه لا يرفض الموت، ولكنه يرفضه الآن (العمر لحظة، ص ٢١٨) ولا ينسى يوسف السباعى العامل الروحى حين يتلو محمود الفاتحة فى تلك اللحظة التى تتصل فيها شعرة بين الحياة والموت وبين الانتصار والهزيمة.

وعندما تعثّر عبدالعزيز ثم سقط نتيجة إصابته أثناء هذه العملية قال إنه لا يخاف الموت لكنه كان يريد ألا يموت حتى يتزوج سعدية التى تحمل جنينها منه. وعندما يستشهد عبدالعزيز وزملاء له نعرف أن للانتصار ثمنًا يجب أن يدفع.

ونحب أن نقف هنا وقفة عند سعدية التى لم تغضب من عبدالعزيز عندما أعلن لها أنه لن يتزوجها وطالبها بأن تتخلص من جنينها قائلة: أقسم أنى لم أصر على شىء - لقد كان هو أهم شىء.. وكنت أنوى الخلاص من حملى. مادام هذا يريحه.

فالنساء الأخريات فى رواية «العمر لحظة»، نعمت وسامية موقفهما مفهوم، أما سعدية فهى «القديسة الخاطئة» أى التى جمعت المتناقضات معًا، أشبه ببطلات دستويوفسكى، حتى أن نعمت تتساءل «هل هى قديسة، هل هى بطلة، أم هى مجرد.. ما أطلقت عليه أم عبدالعزيز.. لبؤه بنت لبؤه» (العمر لحظة، ص ٢٨٥).

ولكى تكتمل صورة القديسة، فإننا نرى سعدية لا تقف هذا الموقف المتسامح من عبدالعزيز فقط، بل ومن والدته أيضًا التى أطلقت عليها هذا الوصف، وعندما تموت الأم بعد سماعها نبأ استشهاد ابنها ببضع ساعات فإنها تغسلها بيديها وتقول «أحسست بعزتها الشديدة وأنا أمسك بها، أمسك بما حمله هو كما حملت حملى منه، ووسدتها الثرى بيدى» (العمر لحظة، ص ٢٨٧).

ومن تلك العملية الفدائية التى استشهد فيها عبدالعزيز يبدأ الاتجاه التنبؤى فى رواية «العمر لحظة»، فيدور نقاش بين نعمت ومحمود عن أسباب نكسة ١٩٦٧ إلى أن تساءلت نعمت: وهل يمكن أن يحدث ما حدث ثانية.

ويستشرف يوسف السباعى المستقبل على لسان محمود حين يرد عليها قائلاً:

ـ لا .. لا أظن .. ليس هناك بالطبع من يستطيع أن يضمن نتيجة عمله مائة في المائة، وكل عمل معرض للنجاح أو الفشل ولكن الفشل شيء والضياع شيء، والفشل يجب أن يكون داخلاً في الحسبان .. محسوب ضمن النتائج المتوقعة ومردود عليه بحسابات الخطة الأشمل.. وإذا لم نفعل فخير لنا ألا نتحرك، عندما أفكر كصنايعي أشعر أننا قادرون على فرض إرادتنا على العدو بما يسمونه الطرقات المتواصلة على الصلب. (العمر لحظة، ص ٢٤٥) ومعنى هذا أن يوسف السباعي لم يقف بأحداث روايته عند عمليات الاستنزاف بل أطل منها على المستقبل حتى ليعلن في وضوح وعلى لسان بطله «يجب أن نحذر الضربة القاضية، يجب أن نحول المعركة إلى معركة نفس طويل، ولكن ليس إلى معركة صمت .. يثبت فيها أقدامه بارتياح وبغير قلق.. شعبنا يحتمل كل ما هو حتمي، لكنه يسخر من كل ما لا مبرر له، شعبنا يحتمل معركة طويلة» (العمر لحظة، ص ٢٤٦).

ومرة أخرى يترك المؤلف الأقوال ليجعل الأحداث تتكلم، فعندما يتحدث عن عملية عبور قناة السويس فى العملية الفدائية التى تمت نجد أنها صورة مصغرة من نفس ما قرأناه وسمعناه عن عمليات العبور فى ٦ أكتوبر، فقد تمت على نحو مباغت بينما كل شيء هادئ فى حالته الطبيعية. (العمر لحظة، ص ٢٠٧).

وعندما يعلن نبيل أن العدو قد أنكر فى بلاغاته ما أنزلوا به من خسائر تجيبه نعمت:

ـ لقد آن لنا أن نركز على ما يجب أن نفعل، فإن ما يفعل أهم مائة مرة مما يقال (العمر لحظة، ص ٣٠٢).

وتتكرر العمليات الفدائية، لتقلق العدو لكنها لا تفضى إلى شيء حاسم. لهذا فإن القتال لم يعد يستهوى محمود كما استهواه فى أول الأمر. «لقد بات عملاً معاداً، أشبه بطوابير التدريب. وحتى انفعال

الثأر قد أخذ يخف. إنه يريد عملاً كبيراً، يريد شيئًا يرد كرامة مصر كلها، وهو لا يعرف متى يمكن أن يأتى هذا العمل الكبير» (العمر لحظة، ص ٣٤١) وهكذا يعلو صوت النبوءة شيئًا فشيئًا، وتكون تجربة الدفاع عن جزيرة شدوان نبوءة عملية، حتى تهمس نعمت فى نهاية الرواية لمحمود قائلة: «عمرك لن يذهب سدى، أنت أعز الناس على هذا البلد. أنت ذخيرة مصر الجريحة ، أنت سند وأنت الخلاص» (العمر لحظة ، ص ٤٢١).

وهكذا نصل إلى نهاية الرواية، تلك النهاية السعيدة اجتماعيًا والمأساوية عاطفيًا، ذلك لأن الأفراد وأدوا رغباتهم العاطفية فى سبيل سلامة التنظيمات الاجتماعية، فقد تركت نعمت الخدمة فى مستشفى القوات المسلحة وعادت إلى العمل بالمجلة التى يرأس تحريرها زوجها عبدالقادر وقست على نفسها كما قست على محمود. كانت العملية تحتاج إلى بتر فتصرفت فى حزم وغير شعور – على نحو ما عبر المؤلف عنها – وعادت نعمت إلى زوجها كما عاد عبدالله إلى زوجته.

وهكذا التقت القضية الفردية بالقضية العامة، فهذه النهاية لم تكن مفاجأة ولا غريبة عن الرواية. لم تكن مفاجأة لأن عبدالقادر زوج نعمت لم يغلق الباب فى وجهها أبدًا ولم ييأس من عودتها إليه، وفى الوقت نفسه فإن نعمت بدورها لم تفكر يومًا فى الالتصاق بمحمود على نحو ماتمنى هو أن تتطور علاقتهما معًا، فقد كانت تريده «بعيداً، مجرد نموذج، لا تريد – كما قالت – أن تشوه صورته وكأنه لديها مجرد صورة أو تمثال». (العمر لحظة، ص ٣٤٣-٣٤٤).

كما أن هذه النهاية لم تكن غريبة عن الرواية لأنها تتفق مع اتجاهها العام. فروح القتال التى تشيع فى الرواية من أولها إلى آخرها ليست فى النهاية إلا تضحية - ليس بمجرد الرغبات الفردية – بل بالحياة نفسها فى سبيل سلامة المجتمع والوطن. ولهذا لم تكن تضحية أبطالنا برغباتهم

العاطفية – التى بدت فى ضوء هذه الخاتمة كأنما هى مجرد نزوات ـ فى سبيل المحافظة على التنظيمات الاجتماعية المتمثلة فى جمع شمل كل أسرة، لم تكن هذه التضحية غريبة عن التضحيات الأكبر التى يبذلها الأبطال الآخرون فى سبيل سلامة وطنهم واستعادة أرضهم.

وفى الوقت نفسه فقد كان لهذه النهاية وظيفتها الفنية، فعن طريقها تمت للقصة دورتها الروائية، وهى طريقة محببة إلى يوسف السباعى فى كثير من رواياته حيث يجمع فى النهاية الخيوط التى تفرعت أثناء صراع الأحداث والشخصيات. فهو يفضل أن يضع للأمور خاتمتها بدلاً من أن يدعها مفتوحة أمام خيال قارئه. إنه يؤمن بهندسية البناء الروائى، وأن كل بداية لابد لها من نهاية.

فبراير ١٩٧٤

حديث على تلال المقطم

كان ذلك يوم جمعة، يوم شتاء مشمس، حين وجدتنى فى الطريق إلى مدينة المقطم، تلك المدينة الصغيرة التي يلمح القاهريون أنوارها المتناثرة المتلألئة ليلاً وبيوتها المبعثرة نهاراً، كأنها حارس يقظ ليل نهار.. فأنا على موعد أدبى أخوى.

وأمام باب الفيلا وجدته يرحب بى بابتسامته التى لا تفارقه حتى لكأنما ينام بها ويحلم بها، وحتى ليبدو تجهمه شيئًا مخالفًا لطبيعته.

وقادنى إلى شرفة مستديرة الجدران مشمسة تستطيع أن تطل منها على مدينة القاهرة فكأنما ترى نموذجًا مصغراً منها على نحو ما نشاهدها من خلال نافذة طائرة.

وقُدمت القهوة، وثمة حوار يدور بيننا، حوار لم يبدأ أبداً فى تلك اللحظة، ولم ينته لأنه مستمر بيننا، لعله بحكم أننا من جيلين، لكنهما جيلان متقاربان غير متباعدين.

وهكذا وجدتنى أسأل لأتلقى الإجابات تساؤلات تدور فى ذهنى كما أنها تدور فى ذهن الآخرين ممن تتبعوا إنتاج يوسف السباعى الأدبى.

* ما العوامل التى وجهتك الوجهة الأدبية؟ أنا أعرف البيئة الأدبية التى نشأت فيها، لكنى أعرف أن لك شقيقين يتذوقان الأدب لكنهما لم يمارساه كما مارسته، فإذا أضفنا إلى ذلك أن وظائفكم كانت متشابهة ـ على الأقل فى فترة التكوين ـ كان سؤالى ينصب على العوامل الخاصة بك وربما الأعمق والتى تظن أنها كانت ذات أثر حاسم فى تنمية موهبتك الأدبية.

-اتجاه أى إنسان إلى سبيل ما تحدده أولاً سمات تركيبه البشرى

الذى يشكِّل قدراته الحقيقية فى الحركة والحياة، أعنى بذلك قدراته الذهنية والحسية والبدنية، وهذه أشياء توجد مع ولادته أى أنها تنتمى إلى عنصر الوراثة أو غيرها من وسائل التكوين البشرى غير المنظورة، ويتأثر هذا التكوين مع الأيام بشيئين: تأثر لا إرادى بالبيئة، وتأثر مقصود بالتربية. تأثر بيئي ينتقل إما مع الزمن بالتعود أو مع التأثر بالإعجاب والانبهار ومحاولة التقليد سواء كان ذلك تجاه الخير أو الشر. والتأثر المقصود بالتربية هو نفسه ينقسم إلى قسمين: التأثر التلقائى فى البيت والذى ينتج عن ما يفرضه واجب الأبوة أو المسئولية العائلية نحو الابن، والتأثر الآخر هو ما يفرضه الواجب المدرسى من محاولة فرض قيم خاصة بالتعليم المدرسى.

فإذا حاولنا أن نطبق ذلك على شخص، فأعتقد أن التركيب البشرى كان من أكثر العناصر تأثيراً على حركتى فى سبيل الحياة ومن بين هذه التراكيب ما يسمونه موهبة الكاتب أو الفنان . ولا أعتقد أنى كنت مستطيعًا الاستمرار فى اتجاه الأدب إذا لم يكن لدىّ فى تركيبى البشرى هذه الموهبة التى أمكن فيما بعد أن تشكل هذه الرابطة بينى وبين القارئ ، وهذا التأثير الذى يمكن أن تشكله كتاباتى عليه بافتراض وجوده.

يأتى بعد ذلك تأثير البيئة، ولقد كان ذلك التأثير عاملاً مساعداً بلا شك فيما حصلت من رصيد أثرى تجربتى بكل ما قرأته فى سن مبكرة وبغير إرادة ولا جهد من كل ما ترجمه أبى من عيون الأدب الغربى وما كتبه هو من مؤلفات، وكانت علاقتى الشخصية وفرط ولعى به وتشبثى بقراءة كل ما يكتب كشيء نابع منه، أرى شخصه فيه، ولا سيما فى كل ما ألف، يتساوى فى ذلك كتاب «الصور» و«السمر» وقصصه «الفيلسوف» و«الخادمة» و«الدروس القاسية»، كنت أحب أبى وآراءه بإعجاب، وانعكس هذا بدوره على ولعى بالأدب عامة، واندفعت

أقرأ قصصه المترجمة وترجمته لرباعيات الخيام، فكانت هى الرصيد المعبأ فى داخلى، والذى بغير شك اجتررته هو وغيره مما قرأته من تلقاء نفسى وبولعى المكتسب للقراءة الأدبية، مما كون ذخيرتى الحقيقية فى الإنتاج الأدبى. فلقد قرأت لكل هذه الأسماء الضخمة فى الأدب الغربى سواء تولستوى وتشيكوف ودستويوفسكى وأناتول فرانس وشكسبير.. إلخ. قرأتها مكتوبة بقلم خير من ترجم إلى العربية من الأدب الغربى بشهادة العقاد الذى قال فى مقدمة كتاب «قصص روسية» التى ترجمها والدى محمد السباعى إن أصحابها لو أتيحت لهم كتابتها بالعربية لما كتبوا أفضل من هذا.

دفعنى إلى الكتابة بعد ذلك الدافع الطبيعى الذى يكمن فى كل إنسان يشعر أن لديه أفكاراً ما ،يود لو استطاع إبلاغها إلى الغير فيحاول أن ينقلها إلى الورق، وعندما ينقلها إلى الورق يحاول أن يذيعها على أكبر قدر من الناس. وكل إنسان من غير جدال يفكر وكل إنسان يتمنى أن ينقل أفكاره للناس، ولكن البعض وحده هو الذى يملك هذه القدرة. ولقد حاولت أن أكتب أفكارى وأخطو الخطوة التالية فى محاولة نشرها، ولقد طرقت الباب بعد ما اختبرت أكثر ما كتبت فى نطاق محدود بالقراءة له، ووجدت صدى لما كتبت، وكما قلت ذهبت أطرق الباب وأعتقد أنى ولجته بسهولة، وكنت لم أزل بعد فى السابعة عشرة عندما نشرت فى أكبر المجلات الموجودة حينذاك والتى كان يصدرها أحمد الصاوى ومحمود كامل وسلامة موسى ومجلة الإمام التى كانت تصدرها جماعة أبوللو، وفى السياسة الأسبوعية. أعنى وأنا صبى فى المدرسة الثانوية استطعت بمجرد إرسالى ما كتبت إلى هذه الصحف والمجلات المقروءة أن أجدها بعد أسابيع منشورة باسمى. وتلت بعد ذلك فترة توقف فرضتها على الظروف عندما التحقت بالكلية العسكرية (الحربية)، وسبق ذلك بالطبع موت أبى وأنا فى الرابعة

عشرة، وكان لموته أثر عميق فى نفسى وفى مواجهتى للموت وفى تعاملى معه بعد ذلك. وانعكس ذلك فى كتابتى بلا وعى، ولعلك أنت قد أشرت إلى ذلك كثيراً وحددت انعكاس الموت وبالذات موت أبى فى «السقا مات» و«نائب عزرائيل» وفى غيرها من الكتب وآخرها «نحن لا نزرع الشوك».

ولعلى قد أطلت عليك، ولكن لعل هذا يجيب على بعض الأسئلة التالية.

* من الذين قرأت لهم وأُعجبت بهم من الكتاب وتظن أنك تأثرت بهم، وما مظاهر ذلك التأثر فى كتاباتك على ما تعتقد؟

- أول كاتب عربى أثر علىّ هو أبى، وكان أثره واضحاً فى محاولاتى الأولى من ناحية اللغة المنمقة التى لم تكن تحتملها طبيعتى، فقد كنت أجهد فيه وما لبثت أن تخلصت منه. أما من ناحية الأسلوب فقد أثر علىّ فى اتجاه السخرية والفكاهة. وأعتقد أن هذا استمر لالتقائه مع طبيعتى. هذا إلى جانب الأدب العربى كما تعلمته فى المدارس وهو كثير فى ذلك الوقت، أذكر منه نصوص الأدب وكتاب كليلة ودمنة والكثير من الشعر الذى تلقيناه خلال الدراسة وحفظى للقرآن. أما من ناحية المضمون فقد تأثرت بأبى كثيراً وتلقائياً عن طريق ما نهلته من منابع الواقع واستخدام رصيد التجربة الإنسانية التى يخوضها الكاتب فى مجتمعه. ولقد ضربت المثل من قبل بقصصه الخادمة والفيلسوف والدروس القاسية. فأنا أكاد أعرف أصولها الحقيقية. وأعرف بطل الدروس القاسية «الشيخ عبدالرحمن البرقوقى»، وأعرفه هو نفسه فى العاشق المتنقل.

بعد أبى كان صاحب الأثر الحقيقى على أسلوبى فى كتابتى - رغم ما قرأته للدكتور طه حسين والعقاد وهيكل وغيرهم، ورغم ما قرأت من القصص الشعبية الشهيرة مثل ألف ليلة وليلة وسيف بن ذى يزن وشعر

شوقي ومسرحياته - أقول إن أكثرهم أثراً فيّ هو توفيق الحكيم، كان أقربهم إلى قلبي وطبيعتي، وأعتقد أن ذلك لسهولة في الأسلوب وخفة دم وذكاء وعمق تفكير وسعة أفق.

* هل تذكر أول محاولة أدبية لك، ما دوافعها وما مصيرها؟

- محاولتي الأولى كانت تنحصر في محاولات شعرية وزجلية وقصصية، وقد تضمنت كل هذا مجلات خاصة كنت أكتبها وأجلدها وأرسلها وكذلك مجلة مدرسة شبرا الثانوية، وأذكر أول موال كتبته ونشرته في مجلة المدرسة ومقدمته:

يا زهرة فوقك ندى مين اللي بكاك
بتحبي لازم يا زهرة والدمع سلواك
ولا دي دمعة رثا للعاشق الباكي
ماتردي يا زهرة حالي في البكاء حالك
بتقولي دمعة فرح الله يهنيك

وأذكر أنني كتبت أيضاً نشيد مدرسة شبرا، وكان ناظرها في ذلك الوقت الأستاذ إبراهيم تكلا، ولحن النشيد الموسيقار الأستاذ محمود رمزي، وكان تنشده المدرسة كلها وقتذاك.

* هذا يقودنا إلى السبب الذي دفعك إلى التنقل بين الرواية والقصة القصيرة والمسرحية والمقال. أي هذه الأنواع أحب إليك. وما هو أفضل عمل فني تعتقد أنت أنك كتبته؟

- أعتقد أن الإنسان يتحسس طريقه، ومن غير شك فإن الظروف تفرض علينا في بداية إنتاجنا تعدد الأشكال الفنية التي نضع فيها إنتاجنا. وإذا حاولت أن أحلل لك الأسباب التي تجعلنا نتناول هذا الشكل أو ذاك، فإني أعتقد أن الفنان يتأثر أولاً بحكم حسه المرهف، فنجده شديد التأثر والانفعال بأي حدث، كما نجده شديد الحساسية للفن الحقيقي في شتى صوره، سواء أكان موسيقى أم غناء أم تصويراً أم

كتابة. ومن غير شك فإنه يحاول في بداية حياته أن يطرق هذه الأبواب قبل أن يستقر على سبيل محدد أقرب إلى موهبته، فكثير من الكتاب نجدهم وقد اختلطت عليهم السبل في أول الأمر، حاول الكثير منهم في أول الأمر مثل أنيس منصور ومصطفى محمود، وآخرون كان جو المسرح والتمثيل شديد الجاذبية لهم مثل توفيق الحكيم، وذلك يشكل ما يعرف بوحدة الفن. ثم يبدأ الفنان بعد طرق الأبواب المختلفة في اختياره سبيلاً أكثر ملاءمة لطبيعته.

وأنا أذكر أنني حاولت الغناء وأنا تلميذ في المدرسة الثانوية في نطاق شلة الأصدقاء، كما حاولت الرسم فكنت أرسم المجلة التي أصدرها حتى أن مدرس الرسم كان يعتقد أني سأكون رساماً. ولكن في النهاية استقر بي الأمر على طريقة التعبير بالكلمة المكتوبة. حاولت بالكلمة المكتوبة أن أكتب شعراً لا سيما في حالات الانفعال. لكن لم تطل محاولاتي لأني بغير شك لست شاعراً، واستمررت أعبر بطريقة القصة واخترت القصة القصيرة كما اختارها الكثيرون غيري لأنها أسهل في النشر وأسرع في التأثير وأيضاً لأنها لا تشكل - لو فشلت - جهداً ضخماً ضائعاً، فكأنها مجس لقدرة الكاتب. وأنا لا أعني أنها كذلك دائماً، لكنها في بداية الكتابة تكون كذلك، لأنها قد تستمر إذا كان تركيب الكاتب وطبيعته يلائمها شكل القصة القصيرة، أقصد بذلك أنها لا تشكل مرحلة من الكتابة القصصية عند كل الناس.

وبعد مرحلة كتابة القصة القصيرة بدأت محاولة الرواية.. وكانت أولى محاولاتي «نائب عزرائيل» فلم أمزق شيئاً مما كتبته وكل محاولاتي نشرت، فكتابي «أطياف» يضم قصة نشرت في مجلتي (التي كان يصدرها الصاوي) عام ١٩٣٥ وهي قصة «تبت يدا أبي لهب وتب»، وكان عمري ١٧ عاماً، ويمكن قراءتها والحكم عليها على هذا الأساس. و«فوق الأنواء»، نشرت عام ١٩٣٤ وهي موجودة في نفس

الكتاب بدون تغيير. والرواية الثانية «إني راحلة» ولقد شعرت بالقلق وأنا أوشك أن أنتهي منها لأني وجدت نفسي أعرض مجهودي للاختبار غير المضمون، فكانت نوعًا من المغامرة. وقد وجدت بعد ذلك أن الرواية هي أكثر الأشكال الأدبية ملاءمة لي لسبب بسيط، هي أنها لا تضع نوعًا من القيد عليّ سواء في الحجم أو في الأسلوب الفني، أعني أنني أستطيع أن أعبر بانطلاق سواء كان ذلك بأسلوب الحوار أو السرد أو الوصف الزماني أو الحوار الداخلي.

وقد حاولت المسرحية بعد ذلك. كتبت مسرحية «أم رتيبة»، ولقد نشرتها في كتاب ولم أحاول أن أذهب بها إلى المسرح حتى وجدها الأستاذ فتوح نشاطي على سور الأزبكية وقرأها وأقبل عليّ مندهشًا وتساءل لماذا لم أحاول عرضها على المسرح، فكانت إجابتي له أنني لا أحاول طرق الأبواب. وتعاقدت مع المسرح القومي وأخُرِجت ولاقت نجاحًا شعبيًا منقطع النظير، كما لاقت هجومًا من النقاد منقطع النظير أيضًا! وأحسست منذ ذلك الوقت بأسلوب النقدالمدبر سلفًا.

وأعتقد أن رواية «لست وحدك» أحب أعمالي إليّ لما تحمله من الأفكار التي حاولت أن أعبر بها عن الكثير مما يجول في خاطري تجاه مشاكل الحياة.

* حديثك عن النقاد فيه نغمة من عدم الرضا، وطالما أعلنت أن بينك وبينهم شيئًا من نفور، فهل معنى هذا أن النقد كان له أثر سلبي على كتاباتك، وهل لم تستفد به حتى ولو بالجانب النظري العام منه؟

- الذي أستطيع أن أجزم به أنه ليس هناك نقد أضاف إليّ، أي أنني لم أحاول أن أتجنب خطأ نبهني إليه ناقد، لأن النقاد كان هجومهم نوعًا من الإنكار والاستنكار. بعضهم مثلما جاء في كتاب الرواية المصرية المعاصرة أنكروني كمجرد كاتب، وبعضهم أنكروني بالتجاهل. وكان أسلوب النقد الشائع في بداية إنتاجنا هو التقييم المذهبي. ومع ذلك

فلا شك أن الكتابة التى كتَبَها عن إنتاجى من أضعهم فى مستوى الأساتذة مثل طه حسين وتوفيق الحكيم ومحمد فريد أبو حديد ومحمد مندور كان لها أثر كبير فى ملء النفس بالثقة. كما كان للكتابات الموضوعية الجادة التى كُتبت أخيراً من نقاد قارئين واعين مما ظهر فى كتاب «الفكر والثقافة فى أدب يوسف السباعى» تأثير يملأ النفس بالرضا والإحساس بأن هناك قراءة جادة ونقداً موضوعياً لإنتاجى وإنتاج غيرى من الأدباء.

* لننتقل إلى نقطة أخرى، فمعظم رواياتك نشر مسلسلاً فى الصحافة، فهل تكتب رواياتك أولاً ثم تنشرها على حلقات، أم أنك تكتبها حلقة حلقة، وفى الحالة الأخيرة ألا تخشى أن يحول حائل كالمرض أو السفر أو الانشغال الشديد بأمر خاص دون كتابة الحلقة التالية؟ وهل يطالبك القراء بتوجيه الأحداث فى رواياتك كأن يطالبوا بزواج الحبيبين أو عدم موت البطل. وهل تتدخل بالحذف أو الإضافة عندما تجمع هذه الحلقات فى كتاب، أعنى هل تختلف روايتك المطبوعة عن روايتك المسلسلة؟

-بعض رواياتى نشرتها مباشرة مثل «نائب عزرائيل»، و«بين الأطلال» و«السقا مات»، و«آثار على الرمال»، أو«فديتك يا ليلى»، والبعض الآخر - وهى الروايات الأخيرة - نشرت مسلسلة تحت ضغط لهفة الصحافة إلى نشر قصص مسلسلة لها أثر فى زيادة توزيعها. والذى يحدث أنه إذا لم تكن القصة جاهزة كلها فتكون كاملة من ناحية التخطيط والتقسيم، لأن كتابتى للرواية تبدأ بانفعال تنتج عند حدوتة وتظل تدور فى رأسى وتوضع لها المعالم والتفاصيل قبل أن تكتب فيها كلمة واحدة، وقد تظل فى ذهنى بضع سنوات دون أن أكتب منها إلا ملخصًا فى نقط، وقد تأتى فى ذهنى فكرة قصة أخرى وتتكامل وتكتب قبل أن تكتب القصة السابقة . حدث هذا فى

رواية «لست وحدك»، كانت موجودة فى ذهنى قبل رواية «نحن لا نزرع الشوك»، ولكنى كتبت الرواية الأخيرة قبل أن أبدأ فى رواية «لست وحدك».

وعندما أبدأ بنشر رواية مسلسلة يكون قد توفر لدىّ منها عدة فصول تطمئننى إلى أنه ليس هناك ما يقلقنى من ناحية النشر. وبالنسبة لتأثرى بانفعال القراء بها فإنى أحاول دائمًا أن أتخلص منه وإن كنت لا أنكر أنه موجود. مثلاً عندما كتبت «نحن لا نزرع الشوك» كان بعض فصولها يوحى بأنها أدب جنس وحملت علىّ إحدى المجلات، وحدثنى بعض القريبين إلىّ. وكدت أتأثر بكلامهم، ولكنى أحسست أن محاولة تغيير سياق القصة وأسلوبها يكون خيانة أدبية فلم ألتفت إلى ما قيل لا سيما وأنى أوقن أن القصة فى مضمونها لا تشكل ما يتوهمونه منها. ولعل خطورة نشر القصة مسلسلة يكمن فى هذا : أعنى أنها تتعرض لحكم جزئى لا يمكن أن يكون هو التقييم الصحيح لها . ولهذا أحاول دائمًا عندما أكتب ألا أفكر فى غير ما أكتب وألا أذكر انعكاس ما أكتب على الغير بل أنساه تمامًا. وبعد ذلك لا تخضع كتابتى لأى نوع من الرقابة، ولهذا ربما أضفت عند النشر فى كتاب بعض ما حاولت الرقابة منعه عند النشر كمسلسلة، كما أنى لم أحفل فى بعض الأحيان بإضافته لأنه لم يكن يشكل شيئًا خطيرًا فى جوهر القصة.

وأعتقد أن نشر قصة مسلسلة له عيوب وله مزايا. أول عيوبه أن الكاتب ينشر أولاً بأول أجزاء من إنتاجه قد لا تشكل القيمة الحقيقية من إنتاجه كاملاً، وقد يحرم هذا النشر إنتاجه من نوع من القراء لا يأبه لهذا الأسلوب فى النشر، ولكنه فى الوقت نفسه يمنح القصة سعة نشر ويجذب عددًا من القراء قد لا يأبهون لقراءة الأدب فى كتاب، وتجذبهم هذه القراءة المسلسلة لقراءتها بعد ذلك فى كتاب ، أعنى

أن هذه المسلسلات تربى جيلاً من قراء الأدب لم يكن يحفل إلا بقراءته في مجلة.

وبعد كل هذا أعتقد أن نشر القصة مسلسلة مجرد خطوة للنشر تستفيد بها المجلة، ويبقى بعد ذلك الكتاب.

* إلى جانب إنتاجك الأدبى، فإن لك نشاطك فى الحياة الأدبية العامة لا سيما بالنسبة لجيل الشباب سواء عن طريق الهيئات الرسمية أو غير الرسمية، كمشروع الكتاب الأول الذى أعلنت عنه عن طريق المجلس الأعلى للفنون والآداب حين كنت تشغل منصب سكرتيره العام وكان أهم شروطه ألا يكون مؤلفه قد سبق له نشر أى كتاب. ومثل مسابقات القصة القصيرة والرواية التى أنشأتها منذ سبعة عشر عاماً، وكان آخرها مجلة الزهور التى تصدر عن دار الهلال كملحق أدبى لمجلة الهلال الشهرية. فما هى دوافعك ووجهة نظرك فى ذلك؟

- إنى أتعامل مع الشباب على أساس أن هناك جيلاً من الأدباء لا شك فى وجوده، وينبع كلامى هذا من منطق أن الحياة لا تعقم وأنها تتطور إلى أفضل وأنه من طبيعة الأمور أن يلى جيلنا جيل من الأدباء أفضل. ومن المسلم به أيضاً أن هذا الجيل لا يشكل صورة طبق الأصل منا وإنما إنتاجه يختلف من ناحية المضمون اختلاف المجتمع الذى يعبر عنه واختلاف أسلوب الحياة التى يعيشها، فهو يعبر عن مجتمعه وليس عن مجتمعنا، وهما مختلفان بغير جدال. والأمثلة التى أستطيع أن أسردها لا تحصر، وأبسطها أن أسلوب الحب الذى كان يعيشه أبى فى الوقوف على ناصية يرقب حبيبته بالشهور من وراء الشيش، لا يمكن أن يكون هو أسلوب ابنى الذى يجلس بجوار صديقته على مقعد واحد فى الجامعة. أما من ناحية الشكل فهناك اختلاف واضح وكما اختلف أسلوب جيلنا فى الكتابة عن أسلوب الجيل السابق بعدم احتفائه بجمال اللفظ ولا بالبديع ولا بالجناس، ومحاولة التعبير عن المعنى بتركيب

جميل بسيط، كذلك يختلف الجيل القادم عنا بمحاولة التعبير بأبسط التركيبات وأسرعها أو بما أسميه «التعبير التلغرافى» الذى تختفى منه حروف العطف وأسماء الوصل. هذا المنطق المسلم به، أما الشيء الذى لا يسلم به أحد فهو أولاً وجود المئات من مدعى الأدب الذين يختلطون بالأدباء الحقيقيين بحيث يكاد يضيع الأصيل مع الغث، ويعلو صوت الدعى على صوت الموهوب، وتعم طرق البلطجة فى النشر إلى الحد الذى يفرض أحدهم كتابه على جهة نشر حكومية لمجرد أنه من دافعى الضرائب. والنتيجة خفوت صوت الأدباء الحقيقيين من الجيل القادم، وعلو صوت المتشنجين من الأدعياء، ووجود طبقة من قطاع الطرق فى الحياة الأدبية ممن سدوا الطريق على الجيل الحقيقى من الأدباء وقطعوا الروابط بينه وبين الجيل السابق، وأصبح الأدب إشاعة، ويعرف أن فلاناً أديب ولكن لا يعرف لماذا ولا ماذا نشر، ويختفى وراءه اسم الأدب الحقيقى وإنتاجه.

ومع ذلك فليس هناك خوف من هؤلاء مع الأيام لأن البقاء للأصلح، والقارئ يستطيع بحسه أن ينفض الغبار عن أكوام المخلفات الأدبية وأن يرتبط بالأصيل منها وأن يقيمها وهو غير خاضع لأحكام نقاد الشلل ولا منصت إلى تشنجات ندوات المقاهى ولا بجدل لا يعنى إلا أصحابه لأنه يريد أن يقرأ أدبا دون أن يهبط إلى أصوات الشغب التى تعلو فى وسائلنا الإعلامية.

هذا من ناحية جوهر الأديب، ويبقى بعد هذا الأديب الحقيقى الذى يعبر بأمانة عن مجتمعه وبأسلوبه النابع من طبيعته ومن قراءته ويرفض بالطبع تقليداً أعمى للتعبير عن مجتمع لا يشعر به وأسلوباً مقلداً غير صادر من ذاته، وأعنى بذلك تعبير عن عالم لا يشكل له هو نفسه أى وجود وبأسلوب مبهم غير مفهوم لا يعنى شيئاً للقارئ. وأبسط تعبير للأدب هو الكلام المفهوم، وقد يعبر أديب عن حالة اضطراب وبأسلوب

لا يوجد فيه الاسترسال المنطقى للزمن، ولكن لا يشكل هذا أسلوباً دائماً للتعبير عن مجتمع يعيش فيه.

ومن خلال تجربتى والضيق الذى عانيته أحاول أن أقدم للأدباء الحقيقيين من الجيل القادم كل ما أستطيع بشخصى أو بحكم المناصب التى أتولاها.

* أرى أن قضية المرأة وحريتها العاطفية من أهم القضايا الاجتماعية التى عالجتها فى أعمالك الفنية، ما هى القضايا الاجتماعية التى ترى أنك عالجتها فى قصصك؟

- القضايا الاجتماعية التى عالجتها فى قصصى كثيرة. فى مجموعة الشيخ زعرب هاجمت الملك فى قصة «المحمل» حيث قلت إن هذا البلد لا يحتمل هذه الأبهة.

وفى رواية «أرض النفاق» هاجمت كذب المجتمع وفساده.

وفى قصة «على الأرض السلام» من مجموعة «يا أمة ضحكت» هاجمت فكرة الحرب.

وفى قصة «نابغة الميضة» تعرضت لزيف الانتخابات.

وفى رواية «البحث عن جسد» هاجمت الملك ، وقلت إنه من الممكن إحضار ملك للشعب ولكن لا يمكن إحضار شعب للملك، وذلك عندما ضاق الملك بزعماء الشعب ثم بالشعب وطلب استبدال غيرهم بهم .

* أى أعمالك الفنية تعتبره أقرب إلى أن يكون ترجمة ذاتية لك أو على الأقل وضعت فيه جزءاً كبيراً من سيرتك الذاتية؟

- أعتقد أن كل أعمالى خليط من سيرتى الذاتية، ولا أستطيع أن أُسكت صوتى من أن ينطق بلسان أحد الأبطال فى أى زمان أو أى مكان سواء على لسان السقا أو لسان الصبى ابن السقا أو على لسان شحاته أفندى أو حتى لسان الحيوان.

* ما فلسفتك في الحياة وفيما تكتب؟

- فلسفتي في الحياة أو شعاري بتعبير أدق «لا يغلبن جهل الناس بك علمك بنفسك» أي أن جهل الآخرين الذى قد يغالي من حقيقتك فيملؤك غروراً أو يحط منها فيثبط همتك لا يجب أن يتغلب على علمك بحقيقة نفسك فلا تصدق هذا ولا ذاك لأنه عن جهل بحقيقتك.

أما شعارى فيما أكتب فهو الحديث الشريف «إن الله يحب إذا عمل أحدكم عملاً أن يتقنه».

* ما هدفك من كتابة الرواية التاريخية؟

- الظروف حملتني مسئولية أن أعيش في تجربة هي تجربة العمر، والقدر جعلني قادراً على التعبير عن هذه التجربة. إذا لم أعبر عن هذه التجربة أعتبر أنني تخليت عن مسئوليتي. فقد عاصرت حياة الضباط من عام ١٩٣٧ حتى الآن وعرفت معلومات عن الثورة من كل جانب، أنا قادر على الكتابة، كما أننا مررنا بفترة خصبة من الأحداث، فلم تكن حياتنا مسطحة. والغرض من كتابتي الرواية التاريخية هو تضمين أدبنا القصصي واقعًا من الممكن أن يُغفل، وذلك بالأسلوب الذى عرفناه في «قصة مدينتين» التي سجلت الثورة الفرنسية وغيرها من الثورات.

* ما موقفك من قضية الحوار بين العامية والفصحى؟

- أكره افتعال هذه أو تلك، أكره أن تكون اللغة قيداً على التعبير، والطبيعي أن نعبر باللغة العربية السهلة، ولكن عندما نعبر بالحوار ونجد أن حديث بعض الشخصيات يكون أبلغ تعبيراً وأدق معنى إذا ما نطقت باللهجة الخاصة بها، فأعتقد أنه ليس هناك ما يحول بيننا وبين استعمال هذه اللهجة. وأعتقد أن المسرحيات الكوميدية المحلية يكون نطق أبطالها باللهجة المحلية أقرب إلى الواقع وأكثر قدرة على تحقيق الغرض منها كمسرحية كوميدية.

* أنت تكتب منذ حوالى ربع قرن، فما تطورك الفني فيما تعتقد خلال هذه الفترة؟

– هناك نوعان من التطور: تطور ناتج عن تطور المجتمع الذى أعبر عنه، ثم تطور التركيب البشرى بحكم السن وبحكم التجربة وبحكم القدرة على رؤية الأشياء بطريقة أصدق وأدق وأقرب للحقيقة، وبحكم هبوط حدة الانفعال، وقد يكون هذا العامل الأخير على حساب الإنتاج وليس لحسابه، بمعنى أن بعض ما كتبت منذ عشرات السنين لا أستطيع أن أكتبه الآن. هناك أيضًا تطور فن الصنعة القصصية، وهذا أيضًا بحكم الخبرة المكتسبة من الذات ومن الغير. وأعتقد أن القارئ لكتبى والناقد لها يستطيع بالمقارنة أن يجد هذا التطور ويشعر بأن الأحداث والتطورات الخارجة عن نفسى والنابعة منها أثرت على هذا الإنتاج.

مثلاً إذا قارنا «السقا مات» و«نحن لا نزرع الشوك» نجد أننى وضعت فى «السقا مات» أحداثًا وأوصافًا وأفكارًا قد تبدو زوائد ولكنى شعرت أننى يجب أن أضمنها الرواية، أما فى «نحن لا نزرع الشوك» فهى من ناحية الهندسة القصصية أكثر إحكامًا، ليس فيها زيادات مما لا تتطلبه حاجة القصة. ويمكن مقارنة «أرض النفاق» و«لست وحدك» من زاوية أخرى باعتبارهما روايتين فكريتين. وكذلك «طريق العودة» و«ابتسامة على شفتيه» اللتين تعبران عن تطور نظرتى إلى قضية فلسطين.

* سؤال طالما واجهك لأنه طاف بكثيرين من قرائك الذين يعرفونك عن قرب أو حتى يتابعون أخبارك، كيف استطعت أن تجمع بين مشاغل أعبائك فى الحياة العملية وهى ضخمة ومتعددة، وبين القدرة على مواصلة إنتاجك الأدبى وهو أيضًا متنوع ضخم؟

- بالقطع التنظيم يجعل وقتك أكثر سعة لعدد أكبر من المشاغل، ثم ما أخذت به نفسى من الحرمان مما يسمى أوقات الفراغ. ويزداد هذا الحرمان مع ازدياد المشاغل. ولا شك أن هذا كان على حساب قراءتى

واستمتاعى بأشياء بسيطة حرمت منها نفسى كبعض الهوايات، حتى الرياضة أمارسها كواجب.

* ماذا كان حلمك في بدء حياتك الأدبية، وهل تعتقد أنك حققته؟

ـ لكى أنصف القدر أعتقد أننى حققت فوق ما كنت أحلم به. وبالنسبة لجيلى أعتقد أننى أشكل واحداً من عشرة كُتاب، وأعبر بالحمد لله على نعمته، وأعتقد أننى أخذت أكثر مما أستحق، والحظ ساعدنى، وأنا أعتبره نوعاً من عطف أو ميل الله للإنسان.

* هل لديك نصيحة تقدمها للأدباء الشباب من خلال تجربتك وخبرتك؟

– ألاّ يقلقوا من طول الطريق ومن كثرة العقبات، وأن يشغلوا أنفسهم بما يكتبون أكثر مما يشغلون أنفسهم بما يقول عنهم الناس، وأن يحفلوا بما ينشرون أكثر مما يحفلون بما ينشر عنهم، وأن يكتبوا ويقرأوا بقدر ما يستطيعون. وهم ولابد فى النهاية واصلون، والقمم لا تعتلى فى وثبة ولكنها تعتلى فى خطوات مثابرة ملحة.

* أرجو أن تُعْرِّف لنا فى كلمات موجزة: الحب – المرأة – الزواج – الأبوة – الموت – الجنس.

ـ الحب: إحساس بشىء يضاعف انفعالنا بكل حدث، فيجعل فرحتنا بالحياة أكبر وإحساسنا بالجمال أكثر، وغضبنا وغيرتنا وحزننا العادى أكثر وأكثر.

– المرأة: أرق رفيق يمكن أن ينقلب إلى أخطر خصم.

– الزواج: عقد شركة أكثر منه تصريح بمتعة.

– الأبوة: عطاء من الآباء يرده الأبناء إلى أبنائهم.

– الموت: تحرر من كل قيود الحياة.

– الجنس: هو العيب إذا فعلته قبل الزواج، والعيب إذا لم تفعله بعده.

وكان لابد للجلسة أن تنتهى وإن لم ينته ما بيننا من حوار، فقمنا بجولة فى الحديقة الجميلة الأنيقة المحيطة بالفيلا لأتعرف على أصدقاء يوسف السباعى من عالم النبات ، فهذه أكاسيانا درزيا وهذا نبات البنسيانس وهذا هو الكروتم بأوراقه البديعة الصفراء والحمراء والجاردينا . . إلخ . وأنا أقول لعل هذه الحديقة ونباتاتها هى التى ألهمت روح الفنان ذلك العالم المثالى النباتى الذى تخيله فى روايته (لست وحدك) وإن جعل له أحاسيس الإنسان، أى أنها تعقل ولكن لا تتاح لها فرصة التدمير والشر.

ثم خرجنا نطل على القاهرة، لنراها من بعيد، تظهر غير ما تبطن، فهى الآن صامتة هادئة كأنها لا تضج بالحركة والصراع والتنافس والانفعالات، هنا ينفصل الفنان عنها يتأملها ويتأمل تجربته فيها ليقدم قصة قلب ينبض من قلوب قاطنيها أو قصة حى كامل من أحيائها، ثم يعود ينغمس فى زحامها ليغمس فيه قلبه وقلمه ويعود ينفصل عنها ويتأمل ويكتب من جديد .

يوسف السباعى فى مرآة النقد

فى مقدمة الطبعة الأولى من رواية (إنى راحلة) أولى روايات يوسف السباعى، نجده يخاطب القراء قائلاً: إنه يجد فى رضائهم عنها أول ثمن يتلقاه على ما بذله من جهد.. «وإلا فكفانى إعجابى بها ورضائى عنها، وأغنانى الله عنكم وعن إعجابكم.. إنى قد كتبتها أولاً لنفسى ثم لكم». وهكذا نجد يوسف السباعى يحتاط فى مقدمة أولى رواياته فيعلن أنه كتبها أولاً لنفسه، وإن كان لا يخفى أنه ينشد رضا القراء..

غير أن هناك صنفًا آخر من القراء - حقًا هم أقلية - لكن لا تلبث روح الفنان أن تلتفت إليهم فى مقدمة الطبعة الثانية للرواية نفسها، فنراه يقول:

«إن بعض الكُتاب تعودوا أن يرصعوا كتبهم بأقوال التقدير والمديح من ذوى الحيثية من الصحافة ورجال الأدب ولكنى أشعر أننى فقير فى هذه المرصعات.. لست أدرى لماذا؟ قد يكون السبب هو أنى لا أكتب أدبًا، أو يكون لأن رجال الأدب لا يقرأون الأدب. على أية حال لقد أغنانى الله عن تقدير ذوى الحيثية بتقدير القارئ العزيز المجهول، التقدير المخلص الحار الخالى من النفاق والرياء، الذى لا يرجو ثمناً ولا يطلب ردًا».

ثم يقص قصة قارئة مجهولة اتصلت به فى منتصف الليل تبلغه إعجابها بكتابه، ثم تردف إعجابها التليفونى بخطاب، ويختتم مقدمته بقوله إنه يحس فى الخطاب المجهول ومحادثة نصف الليل خير عزاء عن ذوى الحيثيات من أهل الصحافة والأدب.

ومنذ ذلك الوقت ويوسف السباعى يعلن من حين لآخر أن بينه وبين النقاد شيئًا من نفور أو عدم استلطاف، وأن الله قد أغناه عنهم

بقـرائه الذين يعـدون بـالألـوف فى العـالـم العـربى . ولـه فى ذلـك تعليـلات شتى. لكن هل صـحيح أن يوسف السبـاعى لا يهتـم بالنقـد، وأن النقد لا يهتم بيوسف السباعى؟

كثيراً ما يحلو لى أن أقسم الأدباء إلى نوعين، نوع فاز بالدنيا ونوع فاز بالآخرة. والدنيا هنا معناها جمهور واسع من القراء وجمهور أوسع ممن لا يقرأون الأديب مـباشرة فى قـصصـه ولكنهم يتلقونهـا عن طريق وسائل وسيطة مثل الإذاعة والتليفزيون والمسرح والسينما، وبهذا يفوزون بمباهج الدنيا من شهرة وثروة ومايستتبع الشهرة والثروة من هيبة ونفوذ. أما الآخرة هنا فهي الاهتمام النقدى بالأديب، فلئن كان إقبال الدنيا ـ بالمعنى الذى قصدنا ـ موقوفًا على حياة الكاتب، فإن الاهتمام النقدى هو الذى يكون مدخله إلى دنيا الخلود الأدبى فيما بعد، وهو اهتمام قد لا يكون فى حياة الكاتب بل بعد موته بعشرات أو مئات السنين حين يتم اكتشافه من جديد.

وكل أديب يتطلع إلى الفوز بالدنيا والآخرة معًا، وإن كان الجمع بينهما متعذراً فى كثير من الأحيان، حتى ليبدو أن ما يعجب الجماهير لا يعجب النقاد والعكس بالعكس. ولقد عبر عن ذلك يوسف السباعى أكثر من مرة حين أبدى دهشته من أن رواية «السقا مات» التى أعجبت النقاد كانت أقل رواياته توزيعاً.

ولا شك أن يوسف السباعى واحد من أدبائنا القلائل الذين فازوا بالدنيا. أما الفوز بالآخرة فيجيب عليه كتاب صدر فى بيروت بعنوان «الفكر والفن فى أدب يوسف السباعى». وهو مجموعة مقالات نقدية بقلم أجيال مختلفة على رأسهم طه حسين، حتى علاء الدين وحيد من نقادنا الشباب. فإذا علمنا أن الاثنى عشر كاتبًا ليسوا إلا نماذج لمن عرضوا لأدب يوسف السباعى، أدركنا أنه ليس صحيحًا أن النقد لم يهتم بيوسف السباعى، وإذا علمنا من ناحية أخرى أن يوسف السباعى

أولى هذا الكتاب اهتمامه أدركنا أنه يهتم بالنقد اهتمامه بجمهور قرائه وجمهور متذوقيه.

إن صدور كتاب يجمع عدة مقالات تتناول أدب كاتب من كتابنا ظاهرة جديدة صحية فى حياتنا الأدبية، نتمنى أن تتزايد وتجد إقبالاً من الناشر والقارئ على السواء، فهى توفر على الدارس عناء الرجوع إلى مراجع شتى قد يتعذر حصوله على بعضها، كما أنها تقدم صورة متكاملة لتطور النقد الأدبى حول كاتب واحد وفى الوقت نفسه تقدم لنا صورة لتطوره الروائى.

وقد أشرف غالى شكرى على تقديم هذا الكتاب وإعداده. وكنا نود لو أنه أثبت فى نهاية كل مقال مكان نشره وتاريخ النشر، فهذه هى أبسط القواعد العلمية فى مثل هذا النوع من المؤلفات. وكنا نود لو أن هذه المقالات رُتبت على أساس معين، وأن يشار إلى هذا الأساس فى المقدمة، فإما أن يكون الترتيب تاريخيًا حتى تسهل ملاحظة تطور الحركة النقدية لدينا من ناحية وتطور الكاتب من ناحية أخرى، وإما أن يكون أساسه موضوعيًا كأن تكون المقالات العامة معًا، والمقالات الخاصة بكل رواية متجاورة حتى تسهل المقارنة بين آراء النقاد حول العمل الأدبى الواحد، حتى الفهرس لا وجود له، ولكن تلك العيوب لا تطمس الجهد المبذول، ونرجو تلافيها فى الطبعة الثانية إن شاء الله.

فإذا رجعنا إلى المقدمة وجدنا غالى شكرى يعلن أن هذا الكتاب فى أدب يوسف السباعى يعد دفاعًا عن النقد (فهو يشتمل على نماذج متعددة للنقد فى بلادنا: نماذج من الأجيال المختلفة والمناهج المتنوعة).

كما يعلن أن أدب يوسف السباعى فى مجمله ظاهرة اجتماعية، ولأنه ليس لدينا دراسات إحصائية ترصد العلاقة بين الإنتاج الأدبى ومستهلكيه، فمن هنا تنبع الأهمية القصوى فى إصدار هذه النماذج النقدية بين دفتى كتاب حول أدب يوسف السباعى. فبالرغم من أنه

يخلو كأى كتاب نقدى فى اللغة العربية من هذه الدراسات العلمية، إلا أنه يقدم مجموعة من الصور لمفاهيم بعض نقادنا الذين يمثلون أجيالاً متعددة واتجاهات مختلفة..

ثم يتنبأ بأن هذه المفاهيم قد يثور عليها هذا الجيل أو ذاك من الأجيال القادمة. فسوف يتوفر لهم بكل تأكيد من أدوات البحث العلمى ما لم يتوفر لجيلنا ولا للجيل السابق علينا، وبالتالى فإنهم سيضيفون إلى تصوراتنا عن أدب يوسف السباعى أبعاداً لم نحظ بالتعرف عليها بسبب هذا القصور فى أدواتنا النقدية. ولعلهم يستطيعون أن يفسروا لنا فى المستقبل ذلك الرواج المذهل الذى صادفته أعمال يوسف السباعى خلال الأعوام العشرين الأخيرة.. ولعلهم يستطيعون أن يفسروا لنا هذه الغزارة فى الإنتاج التى تلبى احتياجاً نفسياً دفيناً عند الكاتب قبل أن تلبى احتياجاً ملحاً فى أسواق التوزيع.

وقد لاحظ غالى شكرى ظاهرة غالبة بين النقاد هى عنايتهم باللغة، واللغة فى أدب يوسف السباعى لها أكثر من شأن. إذ أنها من عناصر الجذب التى تفسر لنا وجهاً من وجوه الرواج الذى تناله مؤلفاته والرواج بين الشباب بصفة خاصة. فهى لغة شابة تهمس ولا تصرخ، تأسر ولا تأخذ بالخناق، تمنحك إحساساً مغرياً بأنك قارئ ممتاز بالتهامك للصفحات - الألف أحياناً - فى نفس واحد. أى فى ليلة واحدة أو ليلتين. حتى أن أديباً مثل طه حسين يعترف قائلاً: «وأشهد أنى رضيت حين رأيتنى أفرغ من قراءة الصفحة الحادية عشرة بعد المائتين والألف وكنت أقدر أنى لن أبلغها»، فهى تستجيب لمقتضيات العصر وتنفذ إلى أعماق الجيل الذى تعبر عنه.

وأخيراً فإن أهم مميزات هذا الكتاب أن معظم فصوله خلت من ذلك القبح الأخلاقى الذى تتسم به بعض الكتابات النقدية، وهو قبح يتصل بموقف من الكاتب إذا كانت أواصر المودة الشخصية معقودة بينهما،

فهو حين ذاك يكيل له من المديح ما يزيف حقيقة الأدب والنقد على السواء، وكذلك موقف الناقد من الكاتب إذا كانت العلاقة الشخصية بينهما ليست على ما يرام، فهو حين ذاك يكيل له من الهجاء ما يزيف حقيقة الأدب والنقد على السواء.

وفى مقدمة الذين كتبوا عن يوسف السباعى الدكتور طه حسين. وهو معجب كل الإعجاب بأدب يوسف السباعى، وإن كان يقسو عليه فى أحيان قليلة قسوة الوالد المحب.. فقد عرض لخمسة من أعماله كان أسلوب التقديم والتلخيص هو الغالب عليها، هى على التوالى: (إنى راحلة، وطريق العودة، ورد قلبى، وليل له آخر، وأقوى من الزمن).

وبرغم ما أخذه على اللغة من أخطاء إلا أنه اعترف من ناحية أخرى بجاذبية الأسلوب وما فيه من فكاهة حلوة حتى أنه يقول عن رواية ليل له آخر: وأشهد أن طول القصة بل إسرافها فى الطول لم يزدنى إلا حبًّا لهما وإعجاباً بها حتى قرأتها مرتين ولا أستبعد أنى سأقرؤها مرة ثالثة.

أما توفيق الحكيم فهو يصف أسلوبه بأنه سهل عذب باسم ساخر، ويحدد محور كتبه بقوله إنه يتناول بالرمز والسخرية بعض عيوب المجتمع المصرى. ويتفق فريد أبو حديد مع توفيق الحكيم فيعلن أن أسلوب يوسف السباعى سائغ عذب سهل سليم قوى متين، وليست استباحته أن يستخدم من الألفاظ بعض ما يتداوله الناس فى كل يوم فى شئون معاشهم أو فى أحاديثهم إلا ضرورة يستلزمها فنه، أما من ناحية الموضوع فهو يعلن أيضًا أن يوسف السباعى يملك سوطًا له ألهوب طويل يستطيع أن يهوى به على السخفاء وسخافاتهم فيشوى جلودهم ويعرض للسخرية سخفهم.

ويعرض الدكتور محمد مندور لرواية (السقا مات) فيعلن أن يوسف السباعى أديب من أدباء الحياة، بل من أدباء السوق التى تعج بالحياة والأحياء وتزدحم بالأشخاص والمهن.. ومن مجموع حيواتهم تتكون

الحياة المصرية، أو الحياة القاهرية، أو الحياة الحسينية التى تتمتع فى القاهرة بسمعتها الخاصة.

ثم يشير إلى الأسلوب قائلاً: إنه لم يحاول أن يفرض أسلوبه الخاص على هؤلاء الناس، بل تركهم يتحدثون بلغتهم الخاصة مكتفيًا بأن يدون ما استطاع أن يتسقطه من حديثهم الذى جاء طبيعيًا حيًا شيقًا، مفصحًا خير إفصاح عن عقليتهم ومشكلاتهم ومسراتهم وأتراحهم وما يعتزون به من قيم.

ويوسف السباعى حين تعرض لمشكلة الموت فى هذه الرواية إنما تعرض فى الواقع المشكلة الأساسية التى تضنى عقلية الشعب المصرى، بل وعقلية كافة الشعوب.

وتعرض بنت الشاطئ لرواية (أرض النفاق) فتعترف أن كثرة أخطاء يوسف السباعى اللغوية صدمتها فى أول الأمر فصرفتها عن قراءة مؤلفاته. لكنها حين قرأت أرض النفاق اضطرت أن تغير رأيها «فقد فرض الكتاب نفسه علىّ وانتزع استجابتى على الرغم منى، فاندمجت شيئًا فشيئًا فى عالمه، ورحت أتابع الكتاب وهو يكشف أثواب الرياء واحدًا فى إثر آخر، عن أبطال الملعب الكبير فى أرض النفاق».

أما أنيس منصور فيقدم لنا صورة من أرق الصور ليوسف السباعى، وينتقل فى يسر من شخصه إلى فكره فيقدم لنا فكرة فلسفية كانت تتولد فى وجدانه الخالق ويحاول أن يجسدها فى قصة طويلة، قصة يتحرك أبطالها بقوة ذاتية ويتضاربون ويتصارعون حتى النهاية كأنهم كرات البلياردو تتضارب وتتخبط. وملخص هذه الفكرة أن أى كائن حى عبارة عن طاقة متحركة، تتحرك دائمًا، ومصيرها يتوقف على اصطدامها بالكائنات الأخرى أو بالطاقات الأخرى، وهذا الاصطدام يحدث أثره فيها ويغير اتجاهها، وتصدمها كائنات أخرى فتدفعها إلى أعلى أو إلى أسفل أو تعطلها عن الانطلاق فى حركتها.

ويقف محمد عبدالحليم عبدالله أمام البطولة في رواية (طريق العودة) فيرى أنها في هذه القصة نوعان: نوع نبع عن نفس مندفعة قوية شجاعة إلى حد عدم المبالاة فهي في السلم لا تخاف شيئًا حتى صرامة التقاليد، وفي الحرب لا تخاف حتى رهبة الموت. وهذه هي شخصية (مراد) البطل الأول في القصة.. بينما يمثل (محسن) في القصة نوعًا ثانيًا من البطولة. نوعًا طبيعيًا كذلك، هو مجاميع الشباب الذين تجرفهم الحرب وهم في زمن الأحلام وعهد الحماسة التي تصور لأصحابها أن قبسًا صغيراً منها قادر على أن يمحو المظالم من العالم، حتى إذا خاضوها لم يجدوا وقتًا كافيًا ليفحصوا أفكارهم من جديد لأنهم يقتلون.

ويتناول أنور المعدارى قصة (نائب عزرائيل) فيرى أن فكرة القصة وما فيها من العرض والحوار نموذج مثالي لا يقدر عليها إلا فنان يملك من أصالة فنه ما يؤكد موهبته ورسوخ قدمه في عالم القصة، لكنه يستدرك قائلاً: ولو قدر لهذه القصة أن تعالَج في شيء من الأناة والاحتشاد وسعة الوقت لكان من الممكن أن تحتل مكانها في الصدارة من هذا اللون القصصي الطريف الذى لا نلمسه كثيراً في القصة العربية.

ويأخذ علي يوسف السباعي أنه ليس لديه من الوقت ما يحتشد فيه لفنه الاحتشاد الذى يرضيه كقارئ، حتى يقول إن السرعة في رأيه جناية على الفن والفنان وإرهاق للملَكَة القاصة يجعل منها آلة يفسدها العمل المتواصل.

وما يراه أنور المعداوى من افتقار فن يوسف السباعي إلى الأناة والاحتشاد نجد أن عباس خضر يراه على العكس من ذلك انطلاقًا على السجية فيقول: وأعتقد أنه عندما يكتب ينطلق في الكتابة كأنه يحدِّث صديقًا لا كلفة بينه وبينه، فهو يتحرر من القيود التي يتقيد بها كثير

من الكُتَّاب كأن القلم فى أيديهم حاجز بينهم وبين الحياة الطبيعية المتحررة.. وهو بذلك ينطبق عليه القول المأثور (عفواً الرأى خير من استكراه الفكرة) وهو بذلك ينتج كثيراً، وقد أخذ عليه بعض النقاد هذا الإكثار ذاهبين إلى أنه لو تمهل لكان إنتاجه أحسن، وأنا أرى أن تمهله لا يحسِّن النوع.. لأنه هو هكذا خُلِق.. وهل يمشى القطار أحسن إذا كف عن الإسراع؟ ولأنه يأتى بقريحة متدفقة يأتى أسلوبه مرحًا منطلقًا فيه عذوبة المرح، ويترتب على ذلك ألا يقف عند كلمة ليعرف هل هى صحيحة أو غير صحيحة من جهة اللغة أو القواعد، ولهذا تكثر فى كتاباته المخالفات وينظر إليه قلم مرور اللغة شزراً وهو مغيظ محنق.

وهكذا نجد أن يوسف السباعى أحد ضحايا ثنائية اللغة عندنا من ناحية، ومن ناحية أخرى فقد واجهها بجرأة ونحت لنفسه أسلوبه بغض النظر عما يسمعه حوله من صيحات، ولهذا لا يلبث عباس خضر أن يستدرك قائلاً إن يوسف السباعى يصر على ما يسميه هو «مخالفات» وأن صراحته وطبيعته تأبيان عليه أن يعهد إلى المصحح فى إزالتها كما يصنع بعض الكتاب لأنه يريد أن يبدو كما هو ولا حيلة ولا قدرة لأحد على أن يغيره، بل هو يريد أن يغير اللغة لتكون كما يكتب. ثم يربط عباس خضر بين هذا الانطلاق وبين ما يتناوله يوسف السباعى من موضوعات، فيقول إن ذلك الانطلاق الملحوظ فى كتابته يؤدى حتمًا إلى النقد الصريح والشديد. ولهذا فهو يعرض مسرحية (وراء الستار) لا لأنها أحسن ما أعجبه فى كتابات يوسف السباعى، ولكن لأنه انفعل بموضوعها انفعالا شديداً وهو موضوع الصحافة والصحفيين فى بلادنا.

أما كاتب هذه السطور فيحاول أن يضع يده من خلال رواية (نحن لا نزرع الشوك) على جانبين من أهم الجوانب التى سادت أدب يوسف السباعى: جانب اجتماعى يتمثل فى نقد المجتمع المعاصر سواء على الصعيد الدولى حيث يتربع على قمته ساسة لا هم لهم إلا إشعال نار

الحروب وما تعانيه البشرية نتيجة ذلك. أو على الصعيد المحلى حيث تتربع على قمته طبقة اجتماعية تعانى من الانحلال.

وتعاطف يوسف السباعى مع الطبقات الشعبية إنما يرجع إلى نشأته فى أحد الأحياء الشعبية بالقاهرة. كذلك يتجه النقد الاجتماعى عند يوسف السباعى إلى وضع المرأة فى المجتمع العربى حيث يتم الجمع بينها وبين الرجل بطريقة تعسفية، فالمجتمع يضغط على الفتاة لتتزوج ممن يراه من وجهة نظره جديراً بها بينما هى تنشد حريتها والتعبير عن شخصيتها فى التطلع إلى حبيب لا يرضى عنه الأهل. وتتولد عن هذه المشكلة مشكلة أخرى حين تتمرد الفتاة على الرجل الذى تزوجته بالرغم منها وتحاول أن تهجر بيت الزوجية فإن القانون يحرمها هذا الحق ويرغمها على البقاء مع من تكره.

أما الجانب الآخر الذى يبرز فى معظم قصص يوسف السباعى فهو الجانب الميتافيزيقى ممثلاً فى مشكلة الموت، والموت الفجائى بوجه خاص وفى مواجهته هذه المشكلة ومحاولة التغلب عليها. ولا شك أن الوفاة الفجائية لوالد يوسف السباعى حين كان أديبنا فى سن مبكرة (الرابعة عشرة) كانت لها أثرها الذى لا يمحى والذى ألح عليه فى رواية بعد أخرى، والموت الفجائى فى أدب يوسف السباعى ليس مجرد صدفة تقع فى السياق الروائى للتخلص من مأزق، بل إن له وظيفته الروائية إلى جانب ما له من دلالة ميتافيزيقية.

أما أهم ما يميز البناء الروائى فى رواية (نحن لا نزرع الشوك) فهو تماسكه بشكل يكاد يكون هندسياً. فالبداية هى النهاية، والشخصيات لا تفترق فى أول العمل الروائى إلا لتلتقى على مستويات جديدة بعد أن تطور الزمن وتقدم بكل منهما.

ويفسح الكتاب مكاناً لثلاث مقالات للناقد الشاب علاء الدين وحيد، أولاها عن مسرحية «أقوى من الزمن»، والثانية المأساة

الفلسطينية بين «طريق العودة» و«ابتسامة على شفتيه»، والثالثة بعنوان: الكون والإنسان واكتشاف الفضاء فى رواية «لست وحدك».

ولعل أبرز ملاحظة لعلاء على مسرحية «أقوى من الزمن» هى اقترابها من روح «حديث عيسى بن هشام»، ويستبعد أن يكون ذلك بسبب غرابة وقع الحاضر على إنسان الزمن القديم حين يبعث حياً، لكنها رغبة المؤلف فى إعطاء الكثير من المعلومات، أو على الأصح تسجيل الكثير من ألوان التغيير التى حدثت، حتى لقد ملكت السباعى رغبته القوية فى أن يلم بكل شىء عن السد العالى إلى درجة انزلاقه في بعض الأحيان إلى حديث تقريرى جاف عن تصميمه وطريقة بنائه مثلاً.

وفى مقالته عن المأساة الفلسطينية يرى علاء وحيد أن يوسف السباعى تطور من رواية إلى أخرى. ففى (طريق العودة) كانت معركتنا مع (اليهود) بشمول اللفظة، وهى معركة استرداد حق أو عاطفة أو ثأر، بينما فى (ابتسامة على شفتيه) أصبحت معركة الحضارة العربية والمصير العربى كله. وهذه الرؤية فى رواية السباعى الثانية عن فلسطين هى التى تحدد وقع أقدام شخوصها وهى التى تجمعهم سواء فى الحياة المدنية أو حياة المقاومة.

وفى هذه الرواية يرى فناننا أن أساس حل القضية هو المساواة بين الجانبين، وبينما نجد الأمانى والأحلام مغرقة فى خيالاتها فى رواية طريق العودة بحيث لا تقف على إمكانيات الواقع، نجدها فى (ابتسامة على شفتيه) على العكس من ذلك لا تظهر إلا نادراً لكى تقوم بعملية توازن ضرورية لحياة الكفاح الخشنة التى يعيشها المجتمع الفدائى.

ومن لفتات علاء الدين وحيد الذكية قوله إن يوسف السباعى يحاول عادة أن يبلور فى المرأة كل سمات وطنها، ومن الطريف أن نجد عادة أن السيدة قبل الآنسة هى التى تستقطب أولاً هذه السمات. ربما لأن خبرة

الحياة وتركيزها عامل هام فى نضج الملامح المحلية.

أما فى مقالته الثالثة: «الكون والإنسان واكتشاف الفضاء فى رواية «لست وحدك»، فإن علاء الدين يبحث أولاً عن جذور اهتمامات يوسف السباعى بهذا الموضوع، فهو يؤمن بأن الإنسان على الأرض ليس منقطع الصلة بالإنسان وارتباطه بالسماء. إن يوسف السباعى يرفض النظرة الجزئية المقصورة على زاوية واحدة.

ثم يعرض علاء وحيد للمحاولات المشابهة فى أدبنا مثل مسرحية (أشواك السلام) لتوفيق الحكيم ورواية (الساخن والبارد) لفتحى غانم. ثم يتابع رواية يوسف السباعى حتى يعرض لأسلوبه فيصفه بأنه روح مضيئة تتمشى فى عصب الكلمات، تتشكل من مرح وتفاؤل وحب للإنسان، لذلك فإن القتامة لا تلحق بما يكتبه قاصنا حتى والمأساة تبلغ ذروتها، وأداة قاصنا إلى هذا الأسلوب هو المزاج الشعبى الذى يعكس فى المقام الأول تكوين يوسف السباعى.

وفى رأيى أن رواية (لست وحدك) تهدف أولاً وأخيراً إلى نقد المذاهب السياسية التى تسيطر على حضارتنا المعاصرة من ناحية وإلى خلق مدينة فاضلة من ناحية أخرى لا يتخيل مؤلفها نظاماً فاضلاً يسودها فحسب، بل وكائنات من نوع مغاير للإنسان، فهى كائنات نباتية، شعب بلا مشاكل يضرب جذوره فى الأرض ليتناول طعامه بغير عناء ويمد فروعه فى الهواء يلتقط ما يشتهيه بلا مشقة، حتى الجنس مشكلة المشكلات، لا يسبب له أية مشكلة حيث يحمل النسيم حبوب اللقاح من الذكر إلى الأنثى فتلقاها بلا حياء ولا عيب لتخصب وتنجب. مما يذكرنا بمدينة شاهدها (جاليفر) فى رحلاته حيث الكائنات الممتازة على هيئة خيل شديد الذكاء لا تعرف إلا الفضيلة.

بقيت أخيراً دراستان عامتان إحداها لعبد العزيز الدسوقى والأخرى لغالى شكرى. أما عبدالعزيز الدسوقى فيقف عند أرض النفاق التى

اكتشف من خلالها أن يوسف السباعى لا يجيد فقط تصوير الجوانب الوجدانية بل يمتلك منذ وقت مبكر رؤية ثورية محددة، وتشبه (أرض النفاق) المقامة فى الأدب العربى القديم أو على الأقل تسبح فى الجو الذى كانت تسبح فيه الروايات الحديثة التى نسجت على منوال المقامة العربية مثل حديث عيسى بن هشام حتى ليمكن أن نطلق عليها (المقامة الثورية) فهى تستفيد من تكنيك المقامة تلك المقدمة الخيالية أو الحيلة الفنية التى لجأ إليها هؤلاء الرواد لنقد الواقع وتصوير الحياة التى يعيشون فى ظلالها.

ثم يعرض لرواية (السقا مات) حيث يتفق مع بقية النقاد فى اعتبار هذه الروايةوثيقة فنية لحياة الشعب فى مدينة القاهرة فى مطلع هذا القرن. وإذا كان يوسف السباعى فى رواية (أرض النفاق) الفنان المبشر بالثورة، فهو فى هذه الرواية مصور الطبقات الشعبية ومؤرخ حياة الكادحين.

ثم يشير إلى أن يوسف السباعى تمكن من خلال فنه المرهف الناضج أن يؤرخ لثورة ٢٣ يوليو ويسجل سيرتها ويقف عند أهم معالمها. وأنه تمكن من أن يمزج بين التجربة الوجدانية والتجربة السياسية والاجتماعية. وهكذا يمكن القول إن لأدب يوسف السباعى ثلاثة أوجه: الوجه الوجدانى، والوجه الشعبى، والوجه الثورى.

أما غالى شكرى فهو يتابع - بطريقة أخرى - مراحل يوسف السباعى الأدبية، فأولى مراحله هى ما يطلق عليه اسم (الفانتازيا) وهى الإطار الفنى الذى يسمح بكل ما هو خارق للعادة والمألوف فى مزيج من الدهشة والفكاهة، ويعتبر يوسف السباعى رائداً لهذا الاتجاه فى أدبنا العربى المعاصر، وذلك على نحو ما فعل فى روايتيه (نائب عزرائيل) و(أرض النفاق)، وهو يتساءل ما إذا كان الدافع إلى هذا الاتجاه هو قراءات يوسف السباعى العلمية أم أن الضغط السياسى فيما قبل الثورة

بلغ حداً مذهلاً من البشاعة جعل من غير المستطاع أن يواجهه الفنان مواجهة حرة مباشرة. و(الفانتازيا) الفاجعة فى أدب يوسف السباعى جاءت تجسيداً عميقاً لما يمكن تسميته بالرؤية الرومانسية للمأساة التى نتجت عن ثورة التناقض بين القيم القديمة والعلاقات الاجتماعية الجديدة. وهى ثورة فى البناء اللغوى والتركيب النفسى والهيكل الفكرى والمحتوى العاطفى.. ولهذا واجهت هاتان الروايتان مشكلات العامية والفصحى، والمباشرة والتقريرية، والفوضى والحرية، والفرد والمجتمع، والتخطيط والعشوائية، والمادية والمثالية.

ثم يقف عند روايات (إنى راحلة) و(بين الأطلال) و(فديتك يا ليلى) باعتبارها تمثل مرحلة (الأسطورة الرومانسية). والبناء الأسطورى - فى المستوى الفنى للرواية - هو ذلك البناء العاطفى أو الاجتماعى المحكم المغلق حيث يعكس أزمة الحرية فى حضارة متخلفة مقهورة.

ويرى غالى شكرى أن نجيب محفوظ هو رائد البناء الأسطورى فى الرواية الواقعية المصرية، كما كان يوسف السباعى هو رائده فى الرواية المصرية الرومانسية. ويحدد غالى شكرى العناصر الرومانسية فى الصياغة الروائية عند يوسف السباعى بالخيال والحلم الماضى والمستحيل، كما يشترك فى تلك الصياغة المكان كالشرفة، والشخصيات كالفارس.

أما فى (السقا مات) فإن غالى شكرى يرى أن يوسف السباعى يعود فيها ليبحث عن منفذ يفرج به همومه الاجتماعية التى خنقتها أسوار الأسطورة الرومانسية. وهو يرى أن يوسف السباعى كابن مخلص للطبقة المتوسطة ما إن يصل إلى حدود الضجيج الاجتماعى فى (السقا مات) حتى يكتشف أنه يلامس حافة حرجة بين الرومانسية والواقعية فى الأدب فيهرول عائداً فى حيرة واضطراب حتى يعثر على الحل فى

موضوع جاهز دائماً هو الثورة. فـ(السقا مات) تشق عصا الطاعة على الفنان الرومانسي وتتحول إلى أرض الأدب الواقعي. كما يرى غالي شكري أنها العمل الروائي الوحيد في أدب يوسف السباعي الذي استطاع أن يخلق فيه الشخصية المتطورة. (وربما كان هذا الرأي قبل رائعته «نحن لا نزرع الشوك» فليس للمقالات تاريخ)، كما يعتبر أن الموت هو البطل الحقيقي لهذه الرواية.

رحلة طويلة قطعها يوسف السباعي في طريق القصة والأدب والفن، وتلك صورته كما يراها - ونراها معه - في مرآة النقد، فيرى على وجهه مباهج الرحلة وغبارها. فهل هذه يا ترى صورته، كما يراها هو نفسه وكما يراها جمهوره؟..

سبتمبر ١٩٧٢

محمد عبد الحليم عبد الله

- قصة لم تتم ودلالتها على التطور الروائى عند محمد عبد الحليم عبد الله.
- للزمن بقية والبحث عن الحرية بعد البحث عن الحقيقة.
- فكرة الموت.
- حافة الجريمة وفن القصة القصيرة عند محمد عبد الحليم عبد الله.
- الوجه الآخر.

قصة لم تتم ودلالاتها
على التطور الروائى
عند محمد عبدالحليم عبدالله

ولد محمد عبدالحليم عبدالله فى ٢٠ مارس عام ١٩١٣ بقرية كفر بولين مركز كوم حمادة بمحافظة البحيرة. وتركت نشأته الريفية بصماتها الواضحة على ما كتبه من أدب فيما بعد لا سيما فى أعماله المبكرة سواء من جيث اختياره للأماكن التى تدور فيها أحداث قصصه أو شخصياته التى خضعت تصرفاتها على حد تعبيره لمشاعر الريفى الحيى الخجول المتدين. ثم تلقى علومه ما بين دمنهور والقاهرة حتى حصل على دبلوم دار العلوم عام ١٩٣٧. وقد انعكست هذه الفترة من حياته على قصصه كذلك، فكانت هجرة شخصياته من الريف إلى عالم المدن الصغيرة أحياناً وكفاحها فى جو المدينة المزدحم المعقد أحياناً أخرى من موضوعاته القصصية الأثيرة. ثم عمل محرراً بمجمع اللغة العربية، ونشر أولى رواياته بعنوان لقيطة عام١٩٤٧، وهى الرواية التى حولت فيما بعد إلى فيلم بعنوان «ليلة غرام». وبلغ مجموع إنتاجه اثنتى عشرة رواية- بالإضافة إلى هذه الرواية التى لم تتم - وتسع مجموعات قصصية، عدا الكثير من أحاديثه الأدبية ومقالاته التى تلقى الكثير من الضوء على اتجاهاته الفكرية، وتعاون على تتبع تطوره الفنى والروحى.

وعندما أبلغت النبأ الفاجع فى ٣٠ يونيو عام ١٩٧٠ أدركت أنه قد انطفأت شعلة أخرى من تلك الشعلات القلائل التى تضىء ليل حياتنا الأدبية، وأننى لن أعود أرى أو أستمع إلى هذه الكتلة من الأعصاب المشدودة التى تمتزج برقة الفنان وسخريته فتخلق سر الإبداع الفنى.

وبدت لى حياة محمد عبدالحليم عبدالله نموذجًا لحياة الأديب فى لحظته الحضارية التى عاشها. فقد فرض عليه أن يشق طريقه كأنما هو نبات شيطانى، وكان يصف جيله بالجيل الضائع. ضاع بين جيل الرواد الذى لقى حقه من التقدير والتكريم والجيل الأصغر الذى يمد الكبار يدهم إليه وإن أنكر هذا الجيل تلك اليد الممدودة. لكنه - رغم ما يحسه من مرارة - يأبى إلا أن يواصل طريقه فالفن ضرورة لروحه ضرورة الطعام لجسده.

لهذا لم يكف أديبنا عن الإبداع الفنى لحظة واحدة، ولقد أبلغنى - قبل أسابيع من وفاته - أنه بدأ يكتب روايته الثالثة عشرة. فلما سألته عن عنوانها أجابنى أنه لا يضع العنوان قبل الانتهاء من روايته، لأن الرواية هى التى تفرض عنوانها لكنه أشار إلى فكرتها الرئيسية وبحث معى إمكان سفره إلى جبهة القتال على قناة السويس ليرى على أرض الواقع بعض فصول ما يكتبه بعين الخيال، فلم تكن روايته بعيدة عما ننفعل به جميعًا من أحداث. لكنه مضى قبل أن يتم ما بدأ، لتنضم محاولته إلى مجموعة الأعمال التى لم يتمها أصحابها فى تاريخ الأدب. فالأديب الذى وهب حياته للفن لا يدع قلمه حتى ينتزعه منه أحد اثنين: المرض أو الموت، ومع ذلك فإن الأعمال التى لم تتم لقيت اهتمامًا فى تاريخ الفن لا يقل عما تم من أعمال. إنها تصور الصراع البطولى بين الرغبة فى الحياة وظل الموت، وهذا هو مغزاها العميق، ومن هنا تستمد قيمتها الأولى. أما قيمتها الثانية فتأتى لكونها أعمالاً بدأها الفنان وقد اكتملت خبرته، واستوت أدواته وتجربته.

فروايته الأخيرة التى لم تتم، والتى كانت آخر ما خطه محمد عبدالحليم عبدالله، تشير إلى العطاء الذى كان يهم أن يقدمه أديبنا إلى جمهور قرائه لولا أن الموت لم يمهله. لقد تطور موضوعه الروائى خلال إنتاجه الوفير على طول ربع قرن كانت العلاقات العاطفية هى موضوعه

الروائى المحبب، وكانت الاهتمامات الأخرى التى تبديها شخصياته نحو المشاكل الإنسانية الأخرى أقل، حتى تطور فى روايته «الباحث عن الحقيقة» إلى حب الحقيقة فقد تناولت قصة سلمان الفارسى فى رحلته الروحية من الوثنية إلى الإسلام ورحلته المكانية من فارس إلى مكة. وفى روايته التالية «للزمن بقية»، وكانت آخر ما نشره فى حياته، كان محور الموضوع الروائى حب المجتمع والاهتمام بمشاكله لا سيما مشكلة الحرية. وها نحن نراه فى هذه الرواية تؤرقه قضية الحرب والموت. إنه يستقرئ التاريخ فيرى الحرب تدخل فى نسيجه ، فلا تفزعه الرؤية، ولا يحاول أن يهرب مما يرى إلى حلم تسعد فيه البشرية بالثبات والنبات، بل يواجه الحقيقة بشجاعة. فنظام الحرب أقرب ما يكون إلى نظام الكون - على حد تعبير أحد الجنود فى روايتنا - لكنه يحاول أن يستخرج من مرارة هذه الحقيقة حلاوة، فيعلن على لسان بطلته منى المنشاوى أن الله قال لنا بلغة الطوفان إن الحرب فى سبيل بناء صرح كبير لا ضير عليها إن هدمت أكواخ اليتامى والفقراء لتستعمل لبناتها وأخشابها فى بناء الصرح العالى. والمقاتلون فى جبهات القتال يضحون وهم لا يشعرون ليخطوا لنوم النائمين طريق عالم مطمئن. وبعد أن طافت السيدة منى تبحث عن زوجها الضابط المفقود فى حرب ١٩٦٧ ورأت ناسًا فى المستشفيات والمصحات من الذين فقدوا ذاكرتهم أو أصابتهم عضة الحرب، عادت بفكرة مقنعة لا تقبل الجدل هى أن الموت فى الحروب أقل ما يجب أن يثير أحزاننا، فإذا كانت الحرب هى سوق الموت فكيف نستنكر أن تروج فيها السلعة الأصلية.

وكانت منى المشاوى هى التى سبق أن أعلنت صراحة أن الموت أشد احتياجًا إلى الشعور الرومانسى، ونحن محتاجون للموت فى مصر، محتاجون لأن نتخذه وسيلة إلى غاية، محتاجون إليه من جديد، وعلينا أن نعاود الموت بطريقة جديدة. ثم تشير إلى موت المسيح، وإلى قول

غاندى إننا يجب ألا نخاف من الموت إلا إذا خفنا استبدال ثوب بثوب، نظرة بسيطة لكنها محتاجة إلى تدريب.

هكذا يحاول محمد عبدالحليم عبدالله فى آخر أعماله الأدبية أن يستخلص بصيص النور وسط حلكة الظلام، وأن يقف أمام الموت وقفة الرومانسيين العظام الذين سبقوا أن ربطوا بين الموت والحب، فها هو ذا يربط بدوره بين ما يقع فى الحرب من موت وما ينتج عن ذلك من خلاص، مقتبسًا على لسان بطلته قول أحد المشهورين إن موت المسيح كان قمة الرومانسية. وهذه النظرة من محمد عبدالحليم عبدالله للموت هى استمرار لوقفته الشجاعة أمامه، فهو دائم التنبيه إلى تلازم الحياة والموت، بل دائم التبشير بأن الحياة أقوى من الموت، والحب أقوى من الحرب.

ومَنْ كانت تشغله فضيلة الحرب يشغله التاريخ بالضرورة. يقول فتحى سالم أحد شخصيات روايتنا إن التاريخ الواقف هذه الأيام أمام سبورة الزمن كمدرس مرتبك يكتب ويمسح حتى تستقر الصورة. والدكتور أمين الوالد الروحى لشخصيات الرواية أستاذ فى التاريخ. ولابد أن نشير هنا إلى إحدى القصص القصيرة لمحمد عبدالحليم عبدالله والتى وُجدت بين أوراقه ونشرت بعد وفاته بعنوان «الدموع الخرساء» ففيها نجد الشخصيتين الرئيسيتين طالبين بقسم التاريخ كلية الآداب. ووالد إحداهما تاجر كُتب ووالد الآخر تاجر أسلحة . وأهمية هذه القصة أنها تدلنا إلى أى حد كان كاتبنا مشغولاً فى أيامه الأخيرة بفكرة استخدام السلاح، حتى أننا يمكن أن نعلل عدم نشره هذه القصة أنه ربما رأى أن يطورها فى روايته التى بين أيدينا، ففضل التريث حتى يكتمل العمل الجديد ويتضح مدى استقلاله عنها فيتخذ قرارًا بشأن نشرها. ويؤيد رأينا أننا نجد إحدى شخصيات روايتنا وهو زهير أبو على قريب الشبه بشخصية أمير السلحدار فى القصة القصيرة، فوالد كل

منهما تاجر من تجار السلاح، الأول من مريدى الدكتور أمين أستاذ التاريخ والآخر تلميذ بقسم التاريخ وعضو فى جماعة نهضة التاريخ التى يرأسها الأستاذ شفيق. وهو مثل متى المنشاوى فى روايتنا يحاول أن يعثر على بصيص الحياة فى ظلمة الحرب، فيقول لصديقه أحمد فكرى ابن بائع الكتب إن الحرب تعديل مسارالحياة عن طريق جسر الموت، بينما يحاول ابن تاجر الكتب أن يبحث عن خط الحب الذى يحول الحياة إلى نوع آخر لا تسوده قعقعة الصلب. ويسخر ابن تاجر السلاح من صديقه ابن بائع الكتب فيعلن أنه حين تقوم الحرب فربما كنت أنت يا ابن بائع الكتب أكثر اندفاعًا منى نحو زيادة عدد الموتى وأنا ابن تاجر السلاح. وزهير فى روايتنا شاب يخاف من الموت مع أن والده من تجار الموت، وقد منحه الموت كنوزًا ومكانة اجتماعية، وعندما رأى والده يدبر حوادث الموت ليبيع سلاحه لم يعد يتصور أن الموت من فعل الله وحده. سخريات مريرة يكشف عنها محمد عبدالحليم عبدالله وهو يفضح تاجر الحرب على النطاق الدولى حين يناقش تاجر الأسلحة على النطاق الفردى.

وكما تدلنا هذه الصفحات التى لم تكتمل من روايتنا على مدى تطور الموضوع لدى محمد عبدالحليم عبدالله فإنها تدلنا على مدى تطور **شخصياته الروائية** أيضًا . ولعل أوضح ما يكون ذلك هو شخصياته النسائية وعلاقاتها بعالم الرجال، فلقد كانت نماذجه النسائية الأولى لا يشغلها إلا الحب، ومع ذلك فإن نظرتها إليه نظرة خائفة وتعبيرها عنه بطريق الحوار مبنى على المداراة والتورية. ثم تطور النموذج فى رواية شجرة اللبلاب (١٩٥٠) فأصبح فتاة متعلمة متعطشة للحب لها فلسفة خاصة فيه، طبقتها على أول شاب قابلها، وكان من سوء حظها شكاكًا معقدًا، فلما انتحرت اكتشف أنها شفته من علته ولكن بعد فوات الأوان. ويرى محمد عبدالحليم عبدالله أن

حب البطلة هنا لفتاها كان شيئاً يشبه الرسالة الاجتماعية، فهي تريد أن تخلصه من البلايا التي تراكمت في نفسه أيام طفولته، أي أنه كان حباً مطهراً وكانت البطلة تقوم بدور المخلص. وجاءت بطلة شمس الخريف (١٩٥١) امرأة ذات ماض ولكنها ندمت ولما أحبت وأرادت أن تسعد من أحبته لم تكتم عنه أمرها، فظهرت المرأة هنا أكثر شجاعة من سابقاتها لأنها اعترفت عن طريق الخطابات بالزلة الوحيدة التي اقترفتها والتي بسببها هجرت زوجها لأنها لم تشأ أن تكون إناء يشرب منه رجلان. ثم نالت السيدة «ف» بطلة شمس الخريف الغفران من حبيبها وتزوجا. وكانت هذه إرهاصات التحول، فقد كان ثمة اهتمام شديد يبديه أبطال الروايات بعذرية الفتاة تتحدد على أساسه علاقاتهم العاطفية، وبعضهم لا يتسامح في ذلك أبداً مهما أُبْدِيَ له من الأسباب والتبريرات كما حدث من بطل رواية «البيت الصامت» (١٩٦٧) التي نشرت بعد شمس الخريف بستة عشر عاماً، فالتحول لم يتم مرة واحدة. غير أنه نتيجة لتطور المجتمع المصري وتطور الكاتب أصبح الاهتمام في رواياته الأخيرة يتجه نحو عذرية الروح.

وصحب ذلك تطورات أخرى، لم يعد هناك لقاء تصحبه لهفة وأشواق، ولا فراق تصحبه صدمة أو فجيعة، المرأة تعمل كالرجل سواء بسواء، تعامله معاملة الند للند. هكذا كانت السيدة أسرار في رواية «للزمن بقية» (١٩٦٩). وهكذا يقدم لنا الكاتب شخصية السيدة منى المنشاوي في روايتنا. إنها تزور أصدقاءها في بيوتهم ويزورها آخرون في بيتها، فتتلاقى العقول بينما يتوارى الجنس. إن وجودها الأنثوي ما يزال حاضراً يشيع العذوبة والبهجة والحيوية بين أصدقائها وبيننا نحن كقراء وقد يرغب البعض فيها لكنها رغبة لا توغل في الجنس، ولا يكون هو محور العلاقة الأساسي. وكلا السيدتين أسرار ومنى تعملان بالصحافة، وهي تتصل بالفكر أكثر مما تتصل بطبيعة الجنس

النسائى على نحو ما نجد فى رواية مثل «القيطة» (١٩٤٧) أولى رواياته التى تعمل بطلتها ممرضة . لقد كفت المرأة فى رواياته الأخيرة عن أن تكون إما زوجة أو حبيبة فقط، وأصبح لها دور أكثر مشاركة فى الحياة العامة .

وكما تطور الموضوع وتطورت الشخصيات، كذلك تطور الأسلوب الروائى عند محمد عبدالحليم عبدالله. واهتمام كاتبنا بالأسلوب اهتمام قديم منذ كتب أولى رواياته، حتى لقد حسب ذلك عليه بعض النقاد بدلاً من أن يحسبه له، لا سيما فيما يتصل بلغة الحوار التى قيل إنه يضحى فيه بالأسلوب المعبر عن كل شخصية فى سبيل الحرص على تقديم أسلوب جميل حتى ليتشابه الحوار كأنه صادر من شخصية واحدة أو من المؤلف نفسه. ولا عجب فمحمد عبدالحليم عبدالله يرى أن الأسلوب كالموسيقى التى يجب أن تصحب الرقص أو عرض الفيلم السينمائى. فالرقص بلا موسيقى حركات نصف حية، وكذلك العمل الفنى بلا أسلوب رقص بلا موسيقى.

وهكذا توضح تلك الرواية التى لم تتم أن الكاتب لم يعد يتدخل بالشرح والتعليق كما نلمح فى روايات سابقة، لهذا توارت إحدى سماته الأسلوبية السابقة وهى التشبيهات والحِكَم أى استخراج العام من الخاص، وترك شخصياته تتحدث على لسانها ، كل منها يعبِّر عن شخصيته بعد أن أطلق لها حريتها الفنية. وفى الوقت نفسه ازداد أسلوبه عذوبة وشاعرية، وأصبح أكثر صفاء ونقاءً، كأنما يترقرق على صفحة جدول فى ليلة قمرية.

مايو ١٩٧١

للزمن بقية
والبحث عن الحرية
بعد البحث عن الحقيقة

«للزمن بقية» هى الرواية الثانية عشرة لمحمد عبدالحليم عبدالله. والكتاب العشرون من مؤلفاته «الكتب الثمانية الأخرى مجموعات قصصية». وعندما يكون للأديب مثل الرصيد من الإنتاج فإننا لا نتساءل عند قراءته: ما الجديد الذى قدمه بالنسبة لغيره - فهو سؤال نلقيه عند قراءتنا لناشيء يقدم أول أعماله - إنما يكون تساؤلنا: ما الجديد الذى قدمه محمد عبدالحليم عبدالله بالنسبة لتاريخه الأدبى. وما هو التفوق الذى حققه على نفسه والذى برر له أن يقدم لقرائه عملاً جديداً. هذا ما سنحاول الإجابة عليه فى الكلمات التالية.

الموضوع الروائى:

فى الروايات السابقة لمحمد عبدالحليم عبدالله كانت العلاقات العاطفية تكاد تكون المحور الذى تدور حوله الأحداث حتى إذا قرأنا «الباحث عن الحقيقة» وهى الرواية السابقة مباشرة على روايتنا (١٩٦٦) نجد أن موضوع الحب قد اتجه نحو الحقيقة فأصبحنا بإزاء عمل فنى أشبه بصلاة أو قصيدة متصوف. وكأنما كانت قصة «الباحث عن الحقيقة» - وهى قصة سلمان الفارسى أحد صحابة الرسول وأول فارسى اعتنق الإسلام - خطوة ينأى بها مؤلفها عن رواية العلاقات العاطفية ليتسنى له أن يعالج فيما بعد ولأول مرة فى عمل روائى موضوعًا يتصل بهمومنا الاجتماعية وهو موضوع الحرية. فما أشد الصلة بين الباحث عن الحقيقة والباحث عن الحرية. هذا هو الجديدالذى يقدمه لنا محمد عبدالحليم عبدالله، والذى نكتشفه حين نفرغ من قراءة آخر

رواياتـه «للزمن بقية».

وقد تم التعبيـر عن هذا الموضوع الذى تدور حوله القصة من أول سطر فيـها إلى آخرها. وكـانت شخـصيـات الرواية وما بينها من عـلاقـات أو صـراع هي الوسـيلـة الأولى للـمعـالجـة الدرامـيـة لفكـرة الحـريـة في أوجـهـها المختلفـة.

فصلاح النجومى رغم انتمـائه إلى أسرة من ملاك الأرض إلا أنه متمرد على مـا يحـيق بالفـلاحـين على أيدى هؤلاء الملاك ممثلاً فـى أخـيـه طه النجومى. فـزمان القصـة مـلائم لمثل هذا الموضوع، إنه - كما يبدو - قبل عام ١٩٥٢ حين كان التمرد على هـذه الأوضاع قد أخذ ينتشـر. وهناك أكثر من إشـارة في القصـة إلى مـا سيـقع من تغيير: فالأغنيـاء خائفون وفترات الخوف أولى عـلامات التغيير، والمهم أن مجتمع هذه الأيام ضاق عليه جلده، سنستيـقظ من النوم فنرى المجتمـع بجلد جديد (للزمن بقية، مكتبة مصر، ١٩٦٩، ص ٩٧).

وقد تطور معنى الحرية لدى صلاح النجومى. كـان فى بدايتـه رغبـة فى الهرب من هذا الوضع الذى يسخط عليه تَمَثَّل فى محاولتـه السفر إلى أوربا ولو عن غير الطريق الرسمى مختفيًا فى إحدى السفن المارة بالقناة. وعندما وجد نفسه أشبه بالسجين فى قاع السفينة التى اختبأ فيـها عـرف معنى الحـرية فجعل يكتب حـروفها بهزات رأسـه المثقل بالحزن والصـداع والأفكار، واستعـاد ذكريات معارك عرفها فى التاريخ. ولئن كـان صـلاح النجـومى مـا لبث أن عـدل عن مـحـاولتـه وخرج من السفينة ليعود إلى قريتـه فإننـا نجد فكرة مشابهـة تتردد فى عمل سابق لمحمد عبدالحليم عبدالله وإن كـانت تنتـهى على نحـو مخالف. ففـى روايتـه «من أجل ولدى» التى كُتـبت منذ أكـثـر من عـشـر سنوات (١٩٥٧) قبل روايته «للزمن بقيـة» نجد شابًا قد هرب أيضًا وحيداً إلى إحـدى البواخر التجارية وظل يؤدى فيـهـا من الأعمال ما يسـاوى أجر

ركوبه، حتى هبط أوربا فعاش وتعلم وعاد إلى وطنه شخصية مرموقة. (من أجل ولدى، الشركة العربية للتوزيع، ١٩٥٧، ص ١٣٧).

أما صلاح فقد بدأ يدرك عن الحرية مالم يخطر له على بال وذلك عندما رأى الفلاحين يحتفون بأخيه الأكبر مع غلظته بينما لا يقيمون له كبير وزن مع لطفه معهم بل لأنه لطيف معهم. فتساءل قائلاً: كيف تستطيع النفوس كمجموعة أن تحمل كل هذا الباطل؟ لهذا عندما سمح لهم بفترة من الراحة نظروا إليه نظرة سارق المحاصيل من أرضهم (للزمن بقية، ص٢٩). إن ما لاحظه صلاح النجومي عند تعامله مع الفلاحين وهو ما يزال في القرية كان هو ما يشكل العقبة الكبرى في سبيل الحرية، ذلك أن يعارضها المستفيدون منها. ولقد كانت هذه نقطة الضعف (عقب أخيل) التى أدت إلى هزيمته - فيما بعد - كبطل تراجيدى فى قصتنا.

ولا شك أن الميول الفنية لدى صلاح النجومى وثيقة الصلة بإيمانه بالحرية، فروح كل فنان تنطوى على شعلة التمرد، وبدون حرية لا فن. وهكذا نستطيع أن نفسر العلاقة الدقيقة والوثيقة بين ميول صلاح نحو فن المسرح ورغبته فى التمثيل وبين ميله إلى الحرية.

وعندما هاجر من قريته أو هجرها ووصل إلى القاهرة وتعرف بالبدوى السيد واعتزم العمل معه فى المجلة التى كان يعمل بها تلقى درساً جديداً فى الحرية. وذلك عندما قال له صديقه الجديد: إن كنت تحب العمل مع السيد التهامى صاحب المجلة فتأكد أن ذلك ممكن، غير أنه لابد من أن يقوم بتطعيمك ضد الطموح وضد المطامع، هناك أربطة يلفونها بقسوة حول حماسة الشاب فإذا بها تتحول إلى مسالمة، ومن المسالمة إلى الخضوع ومن الخضوع إلى الذل (للزمن بقية، ص ٥٨).

وعندما بدأت المجلة تعمل لحساب حزب الفلاح، وعندما بدأت المقالات تفعل فعلها، طلب السيد التهامى صاحب المجلة من صلاح

النجومى وزميله البدوى أن يكفا عن هذه الجدية. واستخلص البدوى السيد هذا الدرس: نحن نطلق الهتافات لغرض غير حقيقى، فإذا بدأ الهتاف يصنع الغرض غيرنا الهتاف خوفًا منه (للزمن بقية،ص ١٠٦). وأدرك يومها صلاح أن حزب الفلاح لا يقل رفاهية عن نادى اللوردات، تمامًا كما كان الأمير عباس حليم يقول عن نفسه إنه صديق الفقراء، ويرعى حزب العمال. كما يحضن النعام بيض العصافير (للزمن بقية، ص ١٣٩).

وعندما عاد صلاح النجومى إلى قريته - وبعد أن خاض غمار هذه التجارب وحصل على هذه الخبرات ورأى الريف وأوضاعه همس لنفسه: يا الله ماذا سيحرك كل هذا؟ وأدرك أن نظرات الفلاحين أصبحت مكبلة وهو يحلم بأنه سيطلق سراحها (للزمن بقية، ص ١٣٣) لم تعد الحرية إذن الهرب إلى أوربا بل تحرير هؤلاء. لكنهم نظروا إليه كشخص غريب. وعندما طلب من أخيه طه أن يسووا بين الأغنياء والفقراء فى الآخرة على الأقل بأن ينقلوا قبر خادمهم محمد الجندى إلى جوار والده العمدة، أنذره أخوه أن فريقًا كبيراً من الفلاحين سيتجمهر عند قبر العمدة ليمنعوا وقوع مثل هذا الحادث. وهكذا أدرك ما سبق أن لاحظه، أو تأكد لديه ما سبق أن أدركه: ذلك أن أصحاب الحرية المحتاجين إليها أحيانًا ما يكونون أعداءها (للزمن بقية، ص ١٤١).

ولقد عاد إلى القرية لبيع نصيبه فى الأرض لأخيه ليشترى بثمنها مجلة السيد التهامى أو على حسب تعبيره «بعت الأرض واشتريت الناس بعكس طه أخى» (للزمن بقية، ص ١٤٢). مما يذكرنا بالمشابهة والمفارقة بشخصيات رواية «الجنة العذراء» التى نشرها محمد عبدالحليم عبدالله عام ١٩٦٣. فلقد أجبر حمودة أخاه الأصغر رضا (وهو من أم أخرى) على الهجرة من قريتهما إلى القاهرة واستولى على نصيبه من الأرض، وعندما اشتد ساعد رضا عاد إلى قريته ليطالب بأرضه، بعكس

ما فعله صلاح مع أخيه طه فى رواية «للزمن بقية».

ثم كانت قصة الانتخابات وفيها اتفق طه النجومى مع أخيه صلاح على أن يرشح كل منهما الآخر ضد الشيخ عبدالجليل عدو أسرتيهما على أن يتنازل أحدهما للآخر قبيل الترشيح. وكان قبول هذه المساومة أو الصفقة ضربة لصلاح الذى طالما وقف حياته على ألا مساومة مع أخيه وما يمثله أخوه من أخلاقيات طبقته وإن كان منها صلاح إلا أنه ثار عليها وتمرد، حتى ليشبه نفسه بتولستوى. فقد اتضح أن رابطة المصلحة أوثق من رابطة الدم، وأن لا قرابةِ إلا قرابة الأفكار (للزمن بقية، ص ١٣٦). ذلك أن طه النجومى باع أخاه للشيخ عبدالجليل، وكان رمز ذلك أنه باع الثوب الذى سبق أن مثل فيه صلاح ذات يوم أحد حراس الملك شهريار عندما جاءت فرقة للتمثيل وهمت بعرض هذه المسرحية على جمهور القرية، غير أنها ما كادت تبدأ حتى توقف التمثيل إثر انتشار خبر وفاة عمدة القرية النجومى الكبير (للزمن بقية، ص ١٦٥)، ولقد ارتدى الثوب تابع من أتباع منافسيه ووقف به بين جماهير الناخبين سخرية منه.

وكما خذله فى القرية جمهور الفلاحين الذين كان يدافع عنهم، كذلك خذله جمهور قراء مجلته الذين كان يكافح بقلمه من أجلهم، هبطت المبيعات بحيث احتاج الأمر إلى تأجير مخازن جديدة.

لكن ذلك ليس معناه الاستسلام. يقول البدوى السيد ليس عيباً أن نثق أو حتى نغامر، لكن العيب سيأتى فيما بعد إذا استسلمنا للموقف اليائس (للزمن بقية، ص ١٦٧). وقد طالب البدوى صديقه صلاح أن يغفر للذين يغشون فى سلعة الحرية فلا يزال فى الزمن بقية.

تلك هى الشخصية المحورية فى الرواية ومعاناتها للحرية وهى معاناة لم تكن على المستوى النظرى فحسب، بل على مستوى الممارسة أيضاً. وكان جوهرها هو تلك المسافة التى تقع بين هذين الجانبين: النظرى

والتطبيقي، سواء من جانب الذين يسلبون الحريات ـ هؤلاء موقفهم مفهوم، أو الذين يحتاجون إلى هذه الحريات ـ وهؤلاء موقفهم مبعث لحيرة صلاح ودهشته.

على أية حال فصلاح النجومي كانت فيه طبيعة الفنان الذي يؤدى دوره على المسرح وهو يتحرك ويريد أن يرى أثره بسرعة، ويرى أن الحركة أشهر دلائل الحياة (للزمن بقية، ص ٢٢).

هناك أيضاً شخصية محمد الجندى. هذا الخادم الذى يقدم القهوة فى مجلس العمدة والد صلاح النجومي. نموذج من نماذج هؤلاء الذين يخوضون معارك الحرية والتى ليس من الضرورى أن تكون بالمعنى الواسع. وإذا كان الفقر يذل آخرين ويستبعدهم فإنه كان لدى محمد الجندى سلاحًا يشهره في وجه مستعبديه. فقد أجاب يومًا على طه النجومى الأخ الأكبر لصلاح بقوله: هل ترى فى يدى شيئًا يطمع فيه أحد أو شيئًا أخاف عليه من أحد (للزمن بقية، ص ١٨).

كان يقول الحق الصارخ أو الجارح بلا أدنى مبالاة وله دالة على الصغير والكبير على الرغم من لسانه السليط. فهو ضمير عجوز يحتملون تأنيبه. وهو يمثل الحرية العزلاء التى حمت نفسها بصدقها.

أما البدوى السيد فنفسية لا تشعر بالحرج. شخصية من طراز فريد، فهو يعمل كل شيء حتى استخراج العطور، وهو يتعلم الحفر على الرخام ويترجم ويقول الشعر، ويكتب مقالات كثيرة للسيد التهامى صاحب الجريدة التى يعمل بها. يفعل كل شيء بطمأنينة حتى حين يستخدم أدوات صديقه أو يأكل ويدخن على حسابه بلا كلفة.

هناك أيضًا السيدة أسرار التى أقبلت على المجلة بنفسها وتعرفت على صلاح النجومى وصديقه النجومى، سيدة كلها حيوية، أناقتها فى حاجبيها ومعظم جاذبيتها فى عينيها، لهجتها سريعة ظامئة. غير أنيقة، كبيرة الأرداف، ذات ضحكة تخرج من صميم القلب، عندما

رآها صلاح واستمع إلى آرائها فى المجلة قارن بينها وبين أهل قريته : فى قرية النجومى رجال ونساء لا يعرفون الحرية ، وها هو ذا يرى أمامه فتاة تستطيع أن تقول أى شىء لمن تريد ، ولا شك أنها بالتالى «تفعل». إنها تمثل تمرد المتعلم فى مقابل محمد الجندى الذى يمثل الجاهل.

ويحدد المؤلف علاقة كل هذه الشخصيات بقضية الحرية فى فقرة هامة :

محمد الجندى يعبر عن طائفة من الناس تطلب الحرية بصفاء ومواصلة. والسيدة أسرار طائفة من الناس تطلب الحرية بجزع ولهفة وصراخ يجعلها تسلم زمامها لمن يقول لها : تعالى فمفتاحها معى. والأستاذ البدوى يبحث عنها فى المعرفة حيث تسبح هناك أنوارها متحرراً من الطموح ومن أثقال أخرى كثيرة. أما أنا (صلاح النجومى) فلن أراها إلا فى إطلاق سراح النظرة واللسان واليد ، هذه الجوارح التى رأيتها مكبلة فى قرية النجومى (للزمن بقية، ص ١٢٢).

ثمة ملاحظة تجمع بين هذه الشخصيات الأربع ، ذلك أنها جميعًا غير متزوجة ، فيما عدا محمد الجندى الرجل العجوز الذى يبدو أنه لم يكن مكبلاً على الأقل بالأولاد. ولئن كان عدم زواج صلاح النجومى يعزى إلى سنه الصغير ، فإن البدوى السيد لم يتزوج عن قصد. وعندما قاد صلاح النجومى إلى منزله ليعرِّفه بأسرته لأول مرة ، لم يجد أحداً ، وبدلاً من ذلك وجد أشياء أخرى : ركام غير منظم من صور زيتية لم يفرغ منها ، أدوات مصنوعة من القش ومناشير وصناديق ماكينة خياطة.. وصفها لصلاح بقوله : هذه أسرتى.. هذه الأشياء هى التى تنتظر عودتى كل ليلة (للزمن بقية، ص ٥٧ - ٥٨) وحتى السيدة أسرار حين أتيح لها أن تتزوج رفضت قائلة عمن تقدم لها ، إنه يتعذب بسببى ، لكن عذاب الحب خير له من العذاب الآخر (للزمن بقية، ص ١٥٥) . فهل ترى يربط المؤلف بين فكرة الحرية - على المستوى

الشخصى – وبين فكرة عدم الزواج أو على الأقل عدم إنجاب الأولاد؟.

وفى الطرف المقابل –وحتى يبرز معنى الحرية كأنما من خلال إطار – لابد من وجود أطراف أخرى معارضة. أولها طه النجومى شقيق صلاح الذى ورث والده. الحب عنده رغبة فقط، وعالمه من الناس عالم الأسماك. المعاملة الإنسانية للفلاح دليل الضعف. إذا تطلعت إرادته إلى شيء بحث فوراً عن أسباب تحقيق ما يريد. لا فرق عنده بين جريمة قتل أو رمى البذر فى أرض أو امرأة. الأرض قاسية وبطنها قاس وظهرها قاس. فإذا كنت تريد أن تكون فلاحًا فلتكن أخلاقك مثل الأرض. إنه شخصية ثابتة من أول القصة إلى آخرها بينما أخوه صلاح فى مقابله شخصية نامية تبحث عن نفسها وإن كانت جذورها أو بذورها تومئ إلى حيث تتجه (للزمن بقية، ص ٣١).

هناك أكثر من حادثة تتضح فيها شخصية طه النجومى. منها تلك الحادثة التى ما تفتأ تتردد من حين لآخر فى القصة عندما أحرق المستشفى الحكومى وساق مرضاه الفلاحين. وهو يبرر فعلته بقوله: إن البول الدموى علامة للصحة، فهو يدل على كثرة الدم. وتكتمل الصورة من الجانب الآخر عندما رقد يستأصل بواسيره فهرع إليه الفلاحون أفواجًا، وبلغ من الحب الطاغى أن ادعى كل رجل زاره أن البواسير كثيرة الانتشار كأنها خلقة فى كل رجل.. لكن مادام السيد طه يرى استئصالها ضرورة فلنستغن عنها جميعها (للزمن بقية، ص ٢٤).

فالفلاحون وتشبثهم بمن يستعبدهم وانصرافهم عمن يطلب الحرية لهم طرف آخر من أطراف المعارضة لمن يطلبون لهم الحرية وعقبة ـ على كل من يعمل فى سبيل الحرية أن يتخطاها.

أما الأستاذ التهامى صاحب المجلة فهو يتاجر بالحرية كسلعة تروج مجلته، فإذا بدأت تحقق أهدافها تخلى عنها بل وقف ضدها.

هناك أيضاً من يرتدون ثياب الحرية ليخدعوا الآخرين وهم

ضدها كحزب الفلاح .

تلك نماذج أربعة لأعداء الحرية : من يقيدونها أمثال طه النجومي، ومن يرفضونها مع حاجتهم إليها كمعظم فلاحي قرية النجومي، ومن يتاجرون فيها أمثال السيد التهامي، ومن يتزيون بزيها ليخدعوا طالبيها ويضربوهم كحزب الفلاح.

والريف مسرح من أهم المسارح التي تدور فيها أحداث قصص محمد عبدالحليم عبدالله : قصيرها وطويلها . وقد تغيرت النظرة إلى الريف في هذه الرواية نظراً لتغير طبيعة الموضوع الذي تناولته عما كانت عليه في روايات أخرى كانت تدور حول موضوعات عاطفية . ففي رواية «بعد الغروب» مثلاً (١٩٤٩) نجد الريف ساحراً مما لا يتوفر في أبهى مباهج المدينة خصوصًا في الليالي المقمرة بعد الحصاد . وبطل القصة مشغول بتدبر هذا الجمال، يستمع إلى موسيقى المساء في الحقول من نقيق الضفادع إلى صرير الجنادب إلى همس النسيم في غضون الشجر . بينما هو في رواياتنا ـ وكما رأينا ـ أرض قاسية، يعني العمل فيها قاس . والأرض بعد حصد القمح والبرسيم وجهها بشع من الشقوق، وبطنها لا يرقد فيه إلا الموتى، ولولا الماء عليها لكانت وحشًا، فإما أن تكون وحشًا وإما أن تأكلك الأرض (للزمن بقية، ص ٢٦) .

وحتى إذا غنى الفلاحون فإن بطلنا يتساءل : كيف أن هؤلاء الناس يستطيعون الغناء وإذا استطاعوه فكيف يستمرئونه ؟ (للزمن بقية، ص ٢٨) . نظرة البطل إلى الريف في رواية بعد الغروب إذن نظرة عاشق يعكس فرحته الداخلية على ما حوله «لم يكن يعنيني من الربيع جماله بقدر ما يعنيني منه أنه الفصل الذي تبنى فيه الخلايا، وأن أميرة ستقيم عندنا فيه عدة أيام قد تنتهي بالحكم في قضيتنا المشتركة» . أما نظرة البطل في روايتنا فهي نظرة أحد الأطراف الذين تشقيهم الأرض . وبمعنى آخر فإن النظرة في رواية «بعد الغروب» نظرة إلى الطبيعة، وهي

فى رواية «للزمن بقية» نظرة إلى الإنسان فوق هذه الطبيعة.

وهذا يجرنا إلى الحديث عن العلاقات العاطفية فنلاحظ أن علاقة صلاح بالسيدة أسرار ليست فيها هذه الرومانسية التى كانت تسود علاقات أبطال رواياته السابقة. لم يعد هناك اهتمام بعذرية الفتاة التى يبديها هؤلاء الأبطال كشرط لعلاقتهم والتى كانت محوراً لأكثر من عمل قصصى كأنها فكرة تلح على مؤلفها، فالعبرة هنا بعذرية الروح (للزمن بقية، ص١٢٢). لم يعد هناك لقاء تصحبه لهفة وأشواق ولا فراق تصحبه صدمة أو فجيعة.

كان فى جلد أسرار شخصية المجربة والمجنونة والمستهترة وأطيب النساء ومع ذلك فقد باتت فى حضن صلاح وهو يحس أنها مع أكثر من رجل فى هذه اللحظة! وفى كلمات موجزة فقد احتضر الحب الرومانسى فى روايتنا تلك بعد أن كان أحد العلامات المميزة للإنتاج الروائى السابق لمحمد عبدالحليم عبدالله.

وهكذا فلئن كان الانتقال من الريف إلى المدينة ثم العكس مايزال الحركة الرئيسية لبطلنا كما هو الأمر فى معظم الأعمال القصصية السابقة، إلا أن محور هذه الحركة لم يعد محاولة حصول الإنسان على الإنسان وامتلاك ماضيه فضلاً عن حاضره، بل محاولة الحصول على المعنوى والإنسانى. وهو اتجاه بدت طلائعه فى الرواية السابقة «الباحث عن الحقيقة» حيث إن تحرير الآخرين هو ما ينشده البطل فى كلتا الروايتين، وبمعنى آخر لم تعد الحركة الروائية محاولة حصول البطل لنفسه، بل محاولة الحصول لغيره. وقد انعكس هذا التطور على الروافد الجانبية للعمل الروائى فانحسرت العلاقات العاطفية بحيث أصبحت أقرب إلى مجرد الممارسة الجنسية ولم تعد لكلمة «أحببتها» (للزمن بقية، ص١٢١) التى يلفظها صلاح حين يحاول وصف علاقته بأسرار، لم تعد لها ذلك الرنين الذهبى الذى كانت تتردد أصداؤه عندما ينطق بها

الأبطال الروائيون السابقون.

أما الريف فلم تعد النظرة إليه نظرة عاشق من داخل نفسه بل نظرة باحث عن الحقيقة والحرية.

وفى رأيى أن أهم ما اكتشفه محمد عبدالحليم عبدالله أو أعاد اكتشافه فى هذه الرواية ذلك التناقض الذى لا يبرز إلا عند التطبيق، إن المحتاجين إلى الحرية أحيانًا ما يكونون أعداءها: فلاحين ومثقفين على السواء. فالخداع الذين هم ضحيته مئات السنوات أقوى أثراً من حرية موعودة تلوح كالسراب. تلك هى السخرية المريرة التى تنطوى عليها روايتنا، وهى سخرية تكشف عن مدى المسافة بين الجانبين النظرى والتطبيقى.

الشكل الروائى:

يتميز الشكل فى رواية «للزمن بقية» بما يتميز به الشكل القصصى عند محمد عبدالحليم عبدالله بوجه عام، وهو محاولة:

١ - التأرجح بين الزمنين الماضى والحاضر.

٢ - التأرجح بين العالمين الداخلى والخارجى.

٣ - التأرجح بين المونولوج وحضور الكاتب نفسه.

وفيما يتعلق بالنقطة الأولى نجد أن قصتنا تبدأ بذكرى مغامرة حدثت لصلاح النجومى بطل القصة وهو فى سن التاسعة عشر.. يستعيد ذكرى رسوبه فى شهادة إتمام الدراسة الثانوية، وكثيراً ما نعثر على فعل «تذكر». فالشخصيات - استكمالاً لعالمهم - يرجعون إلى ماضيهم كلما استدعى حاضرهم ذلك. مثل ذلك عندما كان صلاح يعانى من أزمته وهو مختف فى قاع السفينة التى ظن أنها ستحمله إلى أوربا فتذكر معركة محمد الجندى مع أخيه طه حول معنى الحرية التى كان يتوق إليها فى هذه اللحظة. وهذا تذكُّر داخل التذكر لأن نفس وجوده فى قاع السفينة كان مجرد تذكر بدوره. وينبهنا الكاتب نفسه

إلى ذلك حين يقول إن بطله إذا فكر اليوم فى الحرية فإنه لن ينسى الليالى المظلمة فى قاع السفينة (للزمن بقية، ص ١٨).

فالقصة تبدأ من حاضر معبَّر عنه بكلمة «اليوم» لنرتد إلى الماضى، وهذا الماضى تتخلله لحظات من ماضٍ أبعد، ربما كان أيام التلمذة أو الطفولة. وهكذا يتداخل أكثر من زمن نتعرف من خلاله على الشخصية فى مراحل مختلفة من عمرها، فترتيب الأحداث ليس تاريخيًا بل هو مرن طبقًا للضرورة الفنية.

لكن التأرجح لا يتم فقط بين الماضى والحاضر، بل كذلك بين العالمين الداخلى والخارجى للشخصيات. هذا التأرجح مرتبط بالتأرجح بين الماضى والحاضر، فليس الماضى سوى توغل فى العالم الداخلى للشخصية حيث إنه مجرد ذكرى لأية مرحلة من هذا العالم. فى مقابل الحوار وما يتصل بعالم الحس وكل ما يمثل العالم الخارجى بالنسبة للشخصية. ولا يتمثل العالم الداخلى فى التذكر فحسب بل فى الأحلام أيضًا. والحلم هنا ليس كالتذكر، أى أنه لا يعبر عن واقع حدث، بل يعبر عن أمانى الشخصية أو مخاوفها. مثل ذلك ما رآه محمد الجندى وهو ما بين اليقظة والنوم، «ومؤكد أنى كنت أحلم.. ومؤكد أنى كنت غير نائم» وذلك فى مرضه الأخير، وهو حلم يجمع بين النبوءة والتعبير عن الخوف من الموت. وأحيانًا ثالثة يكون التعبير عن العالم الداخلى عن طريق حلم اليقظة على نحو ما تصور صلاح النجومى القاهرة وهو جالس فى مأتم أبيه، وعندما بكى من فرط تأثره بما تخيل ظن الجالسون حوله أنه يبكى تأثرًا على وفاة أبيه، مما رده - وردنا معه - إلى العالم الخارجى عن طريق هذا الالتقاء الساخر بين العالمين.

وأخيرًا هناك التأرجح بين المونولوج وحضور الكاتب نفسه. ففى الفصل الأول مثلا نجد صلاح النجومى يتذكر مغامرته فى قاع السفينة التى هم أن يسافر عليها إلى أوربا. ولئن كان ضمير الغائب هو

المستخدم، فهو في الواقع ملاصق للشخصية، وبمعنى آخر مساو لضمير المتكلم، فالرؤيا لا تتم إلا من خلال وجهة نظر صلاح النجومي وكأنه يحدث نفسه أو يتحدث عن نفسه. لكننا فجأة نحس بالكاتب ينحي جانبًا زاوية الرؤيا لشخصيته ويبرز بنفسه فيقدم لنا جزءًا من أحداث روايته ثم يعود فيختفي. فالبحار الذى كان متكفلاً بصلاح النجومي وهو مخبأ في قاع السفينة يتركه مدة طويلة حتى يعاني الخوف والضيق. وبعد أن نعيش مع صلاح وهو يعبر عن هذا الخوف والضيق إذا بالكاتب يبرز ليروى على لسانه هو أخبار البحار التى لا علم لصلاح بها (للزمن بقية، ص١٦). فهو يشرب على سطح السفينة ويأكل شواء هو وبعض البحارة ويتنسمون هواء البحر وقد نسى صلاح النجومي عندما سكر ورقص وغنى.

وحضور الكاتب لا يتم على هذا النحو فحسب، بل هو يطل علينا من خلال خصائص أسلوبية يتميز بها ليس في هذه الرواية فقط بل في أعماله القصصية الأخرى ـ أهمها استخلاص العام من الخاص أو ما يعرف بالحكمة. ورغم أن هذا الاستخلاص يرد أحيانًا كجزء من تفكير الشخصيات إلا أنه يرد أحيانًا أخرى مستقلاً على لسان الكاتب مباشرة كأنه لون من التعليق يتطوع به المؤلف. في صفحة ١٨ مثلاً نجده يقول: كل شيء يمر بنا يشارك في بنائنا.. وكأن هذه الحوادث صنعت قلب صلاح النجومي.. ومن جديد يتنحى الكاتب ليتركنا في مواجهة أفكار شخصيته وذكرياتها وحركاتها.

أما الخاصية الثانية التى يتميز بها أسلوب الكاتب فهو التشبيه، وهو كسابقه يرد أحيانًا مستقلاً على لسان الكاتب نفسه ليضيء لنا بعض جوانب عمله الفني.

وانتشار الحكم والتشبيهات يجعل الأسلوب في بعض الأحيان أقرب إلى التجريد أى أقرب إلى العمل الفكرى منه إلى العمل الروائي المعتمد

على الحدث، وبالتالى يفقده جانباً ويضفى عليه لوناً من الرتابة.

ويلاحظ هنا أن شخصيات القصة بغض النظر عن تمايزها فى الجوانب الأخرى - مثل المؤلف - تستخدم التشبيه، وكلها تؤيد كلامها بالحكم، مما يجعلنا نحس بحضور الكاتب دائماً إلى جوارها وعدم إتاحة فرصة لها للانفراد بالقارئ. فهم أشبه بأبناء شديدى الشبه بوالدهم وبالتالى شديدى الشبه بعضهم ببعض.

وهكذا نستطيع أن نقول إن رواية «للزمن بقية» هى تطور حقيقى فى الموضوع الروائى عند محمد عبد الحليم عبد الله، أكثر مما هى تطور فى الشكل الروائى، أما الأسلوب فإن تطوره الحقيقى - كما نبه إلى ذلك الدكتور شكرى عياد فى مناقشة إذاعية له - فى أنه أصبح أكثر إيجازاً وتركيزاً، وتخلياً عن كثير من التفاصيل والزوائد، ربما بحكم العمر وربما بحكم الدربة الروائية الطويلة. وهو اتجاه بدأ أيضاً فى روايته التاريخية السابقة «الباحث عن الحقيقة» وتأكد فى روايتنا «للزمن بقية».

أبريل ١٩٧٠

فكرة الموت
فى أدب محمد عبد الحليم عبد الله

- ١ -

لئن كان الشاغل الأدبي الأول عند محمد عبد الحليم عبد الله هو العلاقات العاطفية عامة بين الرجال والنساء، والعلاقات الأسرية خاصة: علاقات الأزواج والزوجات وعلاقات الآباء والأمهات بالأبناء والبنات، فإن فكرة الموت لم تغب عن مخيلته لحظة واحدة. ذلك لأن للموت آثاره البعيدة على تشكيل العلاقات وتطورها. فالموت - وياللسخرية - وجه من وجوه الحياة. وأنا حي إذن فسأموت. الكائن الحي هو وحده الذى له قدرة التكاثر، فى مقابل ذلك يدفع الثمن، فهو وحده الذى فرض عليه حق الموت.

ولقد نبه محمد عبد الحليم عبد الله إلى هذا التلاؤم بين الحياة والموت فى معظم قصصه. «فالأفراح تجدد معالم الأحزان» (الماضى لا يعود، قصة ابنتي جميلة، ص ١٧٧) والحياة تنبثق من الموت وتفضى إلى الموت «كما تولد الخطوة من الخطوة لتحيا الثانية وتنتهى الأولى» (الباحث عن الحقيقة، ص ٧٢). لهذا يقول الزوج لعروسه: إن الحياة تلعب لعبة الشمعة التى كنا نلعبها فى ليالى رمضان.. فحين تنتهى الشمعة نأخذ ذوبها ونعيد صبها ونضع لها شريطًا جديداً ونشعلها.. تأخذ الحى من الميت والنور من الظلام. (حافة الجريمة، قصة المخدع، ص ٦٢). بهذه الكلمات كان الزوج يحاول أن يطمئن عروسه لأنها جزعت حين علمت أن مسكنها مقام على أرض فضاء لم تكن سوى مستنقع ردم بركام مقبرة قديمة، وطالبته بالانتقال إلى مسكن آخر. لكنه أشار إلى

الأزهار الغنية التى تحملها إحدى الشجرات تحت نافذتهما وقال: هل رفضت أرض الحديقة أن تخرج نباتها من أجل الموتى.. بتاتًا.. وكثير من العشاق يلوذون بالمقابر . دفعة الحياة تكتسح كل سد (المرجع السابق ص ٦٢).

الحياة إذن أقوى من الموت. بنت اللحاد تصبح حكيمة، أبوها يدفن وهى تولّد. (أسطورة من كتاب الحب، قصة الست كريمة، ص ١١٨). القاتل الذى يسلب الحياة أخوه طبيب يحاول ردها فى المستشفيات، هذا اسمه سعد وذاك اسمه سعيد، مجرد حرف يفرق بينهما (خيوط النور، قصة المسافر، ص ٧٣) الجد يموت فى نفس اليوم الذى يولد فيه حفيد (أشياء للذكرى، قصة سنوات عشناها، ص ١٧٢). جثة أحد ضحايا الغارات على بعد خطوات منها طفل حديث الولادة، والجثة فى الشارع حيث المفروض أنه يضج بالحياة بينما الطفل بجوار الضريح (خيوط النور، قصة الشارع الخالى، ص ٧٣). فى ليلة الاحتفال بسبوع الوليد الجديد يتذكر الوالد أمه التى ماتت منذ عشر سنوات، وهو يعاتب نفسه معترفًا: لقد أنستنى قوة الحياة شموعًا كان يجب أن أنيرها هناك. (المرجع السابق، قصة شموع، ص ١١٢). وموت أمه نفسه وقع حين كان فى السابعة عشرة من عمره وبعد أن أمضى يومًا حافلاً «كان اسمها على اسم زوجتى.. دخلنا أنا وهى عالمًا ليس له حدود . كنا نصرخ أحيانا من فرط السعادة ثم نضع أكفنا على أفواهنا حتى لا يتسرب إلى الخارج صوت (المرجع السابق ص ١١١). وبعد أن ودعها وعاد إلى بيته وجد برقية فى انتظاره تفاجئه بالنبأ الحزين.

بل إن إرادة الحياة أحيانًا ما تخلق الحياة من الموت. فموت الجد البخيل أتاح لحفيده أن يحول بيت جده إلى مدرسة فيها عشرات الأطفال الذين يلعبون وينشدون ويتعلمون (المرجع السابق، قصة الحفيد الصغير، ص ١٣٦ - ١٣٧).

فمحمد عبدالحليم عبدالله إذن لا يغلب الموت على الحياة كما يفعل المتشائمون، صحيح أنه ينبهنا فى كل لحظة إلى أن الموت كامن فى الحياة لكنه يعلن فى الوقت نفسه أنه لا يوقف تدفقها. لهذا يقول على لسان مختار بطل رواية شمس الخريف بعد أن استمع إلى أمه تروى قصة وفاة والده: هل رأيت دوحة ضخمة عظيمة دائمة الخضرة فخدعتك بخضرتها طوال الفصول حتى ظننت أنها لا تسقط ورقة؟ ذلك غير ما يحدث، لأن هنالك أوراقًا يحين حينها عندما تحبس عنها الشجرة عصارة الحياة. وهكذا دنيانا تتوقف فى بعض أجزائها فلا يشعر المجموع. (شمس الخريف، ص ٢٨).

- ٢ -

ولا يرد الموت فى عمل قصصى إلا إذا كان له دلالته الفنية، فإذا وقع على شخصيات كان دورها الطبيعى أن تموت فهو مجرد دلالة على حركة الزمن الروائى، جيل يذهب وجيل يأتى. ذلك ما حدث للعابد الشيخ الذى لجأ إليه سلمان الفارسى وهو فى طريقه من بلاد الفرس إلى مكة للقاء الرسول الذى يحلم برؤية طلعته. فبموته استطاع سلمان أن يستأنف رحلته التى كانت قد توقفت عند هذا العابد. فى هذه الحالة يكون الموت نوعًا من تغيير المناظر (كما يفعلون على المسرح بين فصل وفصل) «أشياء للذكرى، قصة أجنحة، ص ٤٩».

لكن قصص محمد عبدالحليم عبدالله يندر فيها مثل هذا اللون من الموت. ذِكْر الموت يرد غالبًا فى حالات يمكن أن نوجزها فيما يلى:

أولا: يَرِدُ الموت فى بداية العمل القصصى فيكون له أثره على تطور الشخصيات بعضها أو كلها، وبالتالى على تطور الأحداث. ولا يكون أثره أوضح ما يكون إلا إذا وقع على شخصيات فى منتصف الطريق من حياتها. لهذا كانت كثير من الشخصيات القصصية عند

محمدعبدالحليم عبدالله إما زوجًا فقد زوجته أو زوجة فقدت زوجها. أو ابنًا فقد أحد والديه وتزوج من بقى منهما على قيد الحياة فعاش الابن أو الابنة مع زوج الأم أو زوجة الأب، وما يترتب على ذلك من آثار نفسية. وقد تظل الأم بغير زواج بما يترتب على ذلك من آثار اقتصادية. معنى هذا أن الموت فى هذه القصص يكون بداية تتسلسل منها وتترتب عليها بقية أحداث القصة وتطور شخصياتها.

يقول مختار بطل رواية شمس الخريف: لو لم يمت أبى وتريث قليلاً حتى درجت فى دروب الحياة لتغير الموقف. كان من الحكمة أن تعيش أمى بمنجاة من الأمراض، فقد انتابتها بعد موته مباشرة. وكان من المؤكد أن تعيش بمعزل عن مشاكل البيت وبخاصة الاقتصادية منها، وكان من الجائز ألا تكون بليداً فى المدرسة (شمس الخريف، ص ١١-١٢). فموت الأب جريمة ليس للأبناء دخل فيها (من أجل ولدى، ص ٥١).

وقد تصبح وفاة الأحياء ذكرى تعيش الشخصية تحت ضغطها العنيف (شمس الخريف، ص ٣٥٤، غصن الزيتون، ص ٢٥٧).

ثانيًا: قد يؤدى الموت وظيفة النهاية الفنية فى القصة، وفى هذه الحالة تكون له إحدى دلالتين:

الأولى: أن يكشف عن حقيقة موقف الأحياء من الأموات. حقًا أنه فى كثير من الأحيان قد يغير الموت أحكامنا على الناس كما يقول مختار بطل «شمس الخريف» يوم ماتت والدته وكانت بينهما قطيعة، فلا يثير إلا محاسنهم ولا يعرض إلا فضائلهم، فكأن أجسادنا يوم تفنى تأخذ معها نقائصنا فلا يذكر الأحياء منا إلا الفضائل (شمس الخريف، ص٣١٠). لكن بالرغم من ذلك فقد يزف الموت كما تزف البشرى كما حدث يوم وفاة أحد البخلاء، وكان يبنى مقبرة له بأمواله المكتنزة التى حرم منها أولاده. لكنه مات والعمل لا يزال فى خطواته الأولى فجرى الأبناء نحو المكان ليوقفوا المشروع ثم حملوا جثته إلى المقبرة النشعة

(حافة الجريمة، قصة زفاف إلى الجنة، ص ١٥٠).

لكن الأحياء لا يحطمون دائمًا رغبات الأموات بهذه السهولة. فقد تستمر سيطرة الأموات على الأحياء وتحدد مصائرهم. ففى نهاية رواية بعد الغروب كانت لحظة الاحتضار هى اللحظة التى أعلن فيها الوالد رغبته فى زواج ابنته من ابن أخيه، أمسك بكف كل منهما يوصيهما بالزواج. بذلك حطم علاقتها بناظر عزبتها الشاب، ففرق بين قلبين متحابين وجمع بين قلبين غير متحابين. وأعلن ناظر العزبة الشاب صراحة أنه يحسد فى هذه اللحظة أناسًا تسارع قلوبهم إلى الشماتة: وأناسًا يجهزون على المحتضرين ليأخذوا أسلابهم (بعد الغروب، ص١٦٧).

كذلك قد يحدث العكس، فيكشف الموت حقيقة موقف الموتى من الأحياء، كما حدث يوم مات الزوج فى حادث تصادم على الطريق الصحراوى فى سيارته وإلى جانبه امرأة ظنوها زوجته. يومها أدركت زوجته أنها كانت مخدوعة وأنها فقدت رجلاً كان أشبه بالسوار الماسى الذى لم يعرف الناس أنه زائف إلا يوم أن ضاع (الضفيرة السوداء، قصة عندما يعود، ص ٩٠).

والموت لا يكشف جريمة الميت فقط بل قد يكشف براءته، كما حدث فى قصة المرأة التى عقد قرانها على صياد غرق فى النيل قبل أن تزف إليه بشهر فتقدم إليها شاب آخر وعقد قرانه عليها. غير أن الشائعات انتشرت بين الناس أنها وزوجها السابق غلبهما سحر القمر ذات ليلة، فلما كانت ليلة الزفاف من زوجها الجديد كان قد صدق الشائعات فقتلها. غير أن الطبيب الشرعى أعلن أنها عذراء. وهكذا «أثبت الموت براءتها وفرقها عمن لا تحب بعد أن عاشت ما كتب لها من العمر مع من تحبه.. أنت ترى أن الحياة أعطتها، وأن الموت أيضًا أعطاها». (البيت الصامت، ص ١٤٠).

أما الدلالة الثانية للموت فى نهاية القصة فهو أن يكون عقابًا يوقع على الشخصية التى ماتت، أو عقابًا منها على من تربطهم بها علاقات حميمة، وقد يكون تكفيراً.

هناك من تنتحر لأن حبيبها خذلها (شجرة اللبلاب، ص ١٧١)، وأخرى لأن زوجها اكتشف خيانتها (أشياء للذكرى، قصة الغريم، ص١٨١). وثالثة تموت وهى تجهض جنينها بعد أن تأرجحت بين اتهامات زوج يشك فى عفافها قبل زواجه منها وغواية آخر، فتركت ورقة تحت وسادتها كتبت فيها بخط كبير «أنا التى أجهضت نفسى فلم أكن أحب أن أحمل من أى رجل». (البيت الصامت، ص ٣٢٥). والأخ الطامع الشرير فى ميراث أخيه يلقى مصرعه نتيجة لشره وعقابًا عليه، فقد قتله الجناة خوفًا من بطشه (الجنة العذراء، ص ٢١٤).. كذلك مقتل عطيات بطلة غصن الزيتون بيد عشيقها، ويقارن هنا زوجها صراحة بين هذا الموت وموت أنا كارنينا ويتنبأ به من قبل وقوعه حين يقول إنه كان يقرأ هذه الرواية التى فرض مؤلفها تولستوى على بطلته جزاءالظالمة حين جعلها تسلم عنقها الفاتن لقطار السكة الحديد وكأنه يقرأ قصة عطيات التى خانته كما خانت أنا كارنينا زوجها. وفى الصباح التالى فتح الجريدة ليقرأ مصرع عطيات. كذلك كان مصرع الأجنبى الدجال مدعى الطب إذ تتلف بندقيته من سوء استعمالها ويرتد عليه الطلق وينزف حتى يموت، فقد كان يسرق أموال الفلاحين ويوهمهم أنه يعالجهم ويحقنهم بالماء والملح (خيوط النور، قصة خيوط النور، ص٢٩).

وهكذا «فإن الموت يصنع نهايات محكمة لقصص الناس» (الماضى لا يعود، قصة ابنتى جميلة، ص ١٧٥).

***

ونحب هنا أن ننبه إلى أن شخصيات محمد عبدالحليم عبدالله تعزف

عن سفك الدماء، عدا جمال الذى قتل عشيقته عطيات بطلة غصن الزيتون، ومع ذلك فإن جمال لم يكن الشخصية الرئيسية فى الرواية. إنما يتم القتل على يد شخصيات تظهر عرضًا فى القصة كأنها يد القدر لتوقع القصاص ثم تختفى. أى أنها ليست شخصيات تعهدها محمد عبدالحليم عبدالله حتى استوت وأصبح لها وجودها الفنى الواضح.

بدا ذلك واضحًا عند مصرع حمودة الذى استولى على أرض أخيه رضا، فعاد يستردها منه بعد غيبة طويلة فى القاهرة. ومع ذلك فإن رضا لم يكن هو الذى قتله، ولا يمكن أن تفضى شخصيته على النحو الذى صاغها محمد عبدالحليم عبدالله إلى قتله بالرغم من أنه أول الناس مصلحة فى قتله. بل جاءه من يحمل إليه نبأ مصرع أخيه، إذ انطلق عليه الرصاص من سيارة مجهولة مطفأة الأنوار مرت بسرعة مجنونة على الطريق الذى تقع على عزبة «ماضى». وكان الوقت مساء، وحمودة عائدًا من حقول القطن يركب بغلة «قيل إن أبناء الجناينى هم الذين فعلوا ذلك قبل أن يخلص من مشاكله ويتفرغ لهم. وشاعت إشاعات أخرى» (الجنة العذراء، ص ٢١١). ،نلاحظ استخدام أفعال مجهولة الفاعل: انطلق. شاعت. ثم كلمة «مجهولة». تلك أداة القدر تحقق ما تعزف عنه الشخصيات الروائية فى أدب محمد عبدالحليم عبدالله.

وفى رواية سكون العاصفة نجد والد كامل يموت مقتولاً لثأر قديم بينه وبين أسرة ريفية فى نزاع على العمدية. لكن كامل المتمدين الحديث قرر بينه وبين نفسه ألا يفكر فى أن يثأر، على الرغم من أن زوجة أبيه كانت تدفعه إلى ذلك دفعًا لا سيما وأنه الولد الوحيد - فلم يخلف أبوه إلا ست بنات أخريات، وتهيب به أن اقتل عدوك قبل أن يقتلك. أما هو فكان - على حد تعبيره - يرفض أن يحل مشكلة بمشكلة. فهو روح مسالمة، لا يحب الشر ويهوى الحياة الهادئة.. وفى

بعض ليالى القلق كانت تهبط عليه أفكار كالتى يعملها أهل الصعيد للتخلص من قضايا الثأر: أن يأخذ كفنه ويذهب إلى أعدائه مسلمًا نفسه إلى كرمهم حتى يعود إليه حب الصفاء، لكنه يفطن أخيراً إلى أنه مطلوب بعد أبيه، وأنه المظلوم لا الظالم.

وحتى حين يهم البطل باقتراف جريمة القتل يتدخل القدر لتجنيبه ما أوشك أن يقترف. ففى القصة الأولى من مجموعة «حافة الجريمة» نجد البطل الريفى قد أوشك أن يرتكب جريمة القتل لمجرد وهم خلقه ماض من العداوات، فيهم بقتل طفل ظنًا منه أن أعداءه خطفوا أو قتلوا طفله، لولا أن ينقذه أمر خارج عن إرادته إذ نام الطفل الذى احتفظ به كرهينة، ولو كان قد أصر على الصراخ لارتكب جريمته، وقد أتاح له نوم الطفل أن يتحرك فى حرية لمدة لحظات تعرف فيها على حقيقة أوهامه فأفرج عن الطفل. وهكذا وصل الرجل إلى حافة الجريمة دون أن يصل إلى الجريمة نفسها.

- ٣ -

ومحمد عبدالحليم عبدالله ـ على عكس كاتب مثل يوسف السباعى ـ لا تلح فى أدبه فكرة الموت الفجائى. ويمكننا تتبع حالات قليلة لهذا اللون من الموت. فى رواية «للزمن بقية» - آخر ما نشره محمد عبدالحليم عبدالله - مات النجومى الكبير عمدة القرية حين كانت قريته تحتفل بفرقة تمثيلية وافدة وابنه الأصغر يشترك فى التمثيل، فأطفئت الأنوار بأمر من الابن الأكبر وأوقف الحفل، وبذلك كان موته المفاجئ موتًا لفرحة الناس. وبالرغم من ذلك فإن الموت هنا لم يكن مفاجئًا بالمعنى الدقيق للكلمة. كان قد سبق للنجومى الكبير أن مرض، ثم شفى. تلك دقات الطبول لما عساه سيقع، فلما وقع أدركنا أن شفاءه كان مجرد خداع له ولنا على السواء.

وابن اللحاد يعود من السوق يحمل لفة الطعام لأبيه فيجده ميتًا

(جوليت فوق سطح القمر، قصة حارس الحياة، ص ٧٢). والزوجة فى قصة «أجنحة الحب» ماتت (أشياء للذكرى، قصة أجنحة الحب) كما ماتت الزوجة فجأة فى رواية «سكون العاصفة» وهى الرواية التى من الواضح أن الكاتب طورها عن قصته القصيرة «أجنحة الحب»، لكنها تموت هنا مختنقة فى الحمام. وموت العابد فى الباحث عن الحقيقة برغم شيخوخته جاء مفاجأة لسلمان الفارسى.

أما حوادث الانتحار والقتل والموت أثناء الإجهاض فيمكن اعتبارها موتًا مفاجئًا من جانب وموتًا له ما يمهد له من جانب آخر بسبب ما سبقه من ظروف موضوعية ونفسية أدت إليه.

ويلعب الصراع بين الأجيال دورًا ملحوظًا فى مسببات الموت. فالابن العاصى قد يسبب وفاة أبيه (الضفيرة السوداء، قصة الليلة الموعودة) أو أمه (الماضى لا يعود، قصة الشفيع). وأحيانًا يكون الصراع بين الجنسين - الزوجة وزوجها بوجه خاص - سبب الوفاة (انظر روايتى «شمس الخريف» و«من أجل ولدى»).

وما دام الموت لم يقع فى أول الرواية فإن محمد عبدالحليم عبدالله غالبًا ما يحتفل بنذره ويسمعنا دبيبه وهو ما يزال فى الطريق، ولعل رواية «من أجل ولدى»، أوضح رواية تحقق فيها ذلك، وشخصية أم فؤاد هى أبرز شخصياتها التى استخدمها المؤلف فى هذا السبيل.

فأحيانًا ما يكون هذا الاحتفال بمقدم الموت على شكل نبوءة قد تأتى فى المنام. فأم فؤاد رأت قبل موت أبيها برج الحمام فى دارهم يسقط كأن شيئًا اقتلعه من أساسه ورأت الحمام يطير فى كل صوب. فمات الرجل وتفرق بعده الأبناء وانقسمت الدار إلى عدة دور. (من أجل ولدى ص١٨) وقبل موت زوجها رأت فى منامها فى إحدى الليالى ريحًا آتية من الجبل.. ورأت مرة أخرى أن الكلب الرابض تحت شجرة الخروع ينظر إلى إنسان لم تتبين شكله وهو خارج من الباب الحديدى وكأن دموعًا

تسيل من زاويتي عيني الكلب وعواء مكتومًا يتردد في فمه (المرجع السابق، ص ٤٣).

وأحيانًا ما تكون المقدمات نفسية، فأم فؤاد قبل أن تموت هي نفسها أصبحت «كثيرة الأحلام تتحدث كثيراً عن الموت والأموات. وركبتها مخاوف لم تتغلب عليها صلاتها. وفي كثير من الليالي كانت تستدعيني لأنام على مقربة منها، والدنيا في نظرها لا تساوي جناح بعوضة.. تستعيد تاريخ حياتها كل يوم ثم تقلب نظرها فيما حولها وكررت لي أنه لا يجب أن أحزن عليها إذا ماتت» (المرجع السابق ص٢٠٩ - ٢١١).

ولا شك أن للمستوى الثقافي لأم فؤاد دخلاً في هذا الاحتفال بالموت، بل هو وسيلة المؤلف للكشف عن شخصية هذه الأم، لكنه من ناحية أخرى عرف كيف يستخدم هذه التوقعات ليهيئ قراءه لمقدم الموت، وبذلك حقق هدفًا فنيًا مزدوجًا.

وأحيانًا ثالثة، تكون النذر طبية واجتماعية، فالأدوية تتزاحم إلى جانب المريض يومًا بعد يوم، والزوار يقللون زياراتهم حتى انقطعوا فلا داعي لضياع الوقت، والشحاذ المقيم على ناصية الطريق كف عن ابتزاز النقود بالدعاء للأب لأن الأم نهرته عن ذلك. (المرجع السابق ص ٤٣).

والطبيعة نفسها تشارك في الاحتفال بمقدم الموت. فالوالد «قد أسلم روحه في إحدى ليالي الشتاء والريح تهدر في الجبل وتلوي أغصان الشجر. وقبل أن ينبثق صوت الأم بالصراخ كان الكلب يعوي تحت شجرة الخروع والقطار الأخير من العاصمة يمط صفيره على أبواب المحطة ويزفر.. قبل أن يتوقف» (المرجع السابق ص ٤٤). ويوم ماتت الأم «انقصف غصن الشجرة العجوز القائمة في ركن الحديقة فعبَّرت قرقعته عن معنى الانفصال» (المرجع السابق ص ٢١٣).

فإذا كانت لحظة الموت فإن شخصيات محمد عبدالحليم عبدالله تصارع الموت أحيانًا صراعًا تنعكس فيه ملامحها وتكشف عن قسوة المعركة وتنعكس بدورها على شهودها وهم يرقبون جلال الموت وجبروته، فتدمى نفوسهم وتفجر دموعهم وتحملهم على تدبر آية الموت وما تنطوى عليه من مغزى. «وآية الموت لا تتدبر إلا إذا عثرت فى أحد أحبابنا. . إن السيدة ف مسالمة بطبعها وقد آلت حالها إلى رقة توشك أن تكون ذوبانًا ففيم يارب هذه المعركة؟ إن كل شيء فيها يخفق وإن كانت الأهداب الطوال قد رقدت نهائيًا على خديها رقدتها الأخيرة. ثم حمى الوطيس فأيقست أن ساعة الفصل قد حانت وأصبح المنظر أقرب إلى أن يكون بركانًا يتفجر فى عود من القمح طويل ناحل رفيع أصفر. حتى إذا ما سكنت الحركة ألقيت قبلة على جبينها البارد ثم سحبت على وجهها الغطاء، وأخليت السبيل لدمعى المحبوس» (شمس الخريف، ص ٣٠٠).

وثمة تفرقة بين من يواجهون الموت بشجاعة لأنهم وجدوا ما يؤمنون به، ومن يواجهونه وهم لا يؤمنون إلا بحواسهم التى يفقدونها ساعة احتضارهم، فيشعر المشرف على الموت منهم أنه حبيس الزمن، وكأنما هو بانتظار قطار لا يصل، أو كأنه يعبر قنطرة لا يرى عند نهايتها أرضًا، والدقائق تمشى ثقيلة لا تريد أن تتحرك (سكون العاصفة، ص ٤٣٢، ص ٤٣٣).

ورغم أنه من الطبيعى أن يموت الآباء قبل الأبناء (من أجل ولدى، ص٣١٤) إلا أننا نجزع من فقد الآباء وذلك «جزء من خوفنا من الموت، فكما نرى حياة أبنائنا امتدادًا لحياتنا على الأرض فإننا نرى وجود آبائنا بقاء للأرومة التى نبتت منها شجرتنا. . وكأنهم خط الدفاع الأول فى قتال المنية، ولذلك فإننا نجزع من موتهم». (شمس الخريف، ص ٣١٨).

ولقد كان طبيعيًا أن ينشغل محمد عبدالحليم عبدالله بما ينفعل به

العالم العربى من أحداث حتى عام وفاته (١٩٧٠) بجعل محور روايته التى كان يكتبها ولم يتمها مشكلة الحرب وما يرتبط به من موت. فواجه الحقيقة بشجاعة، وحاول أن يستخرج من مرارة الحب حلاوة، فالمقاتلون فى جبهات القتال يضحون بحياتهم ليخطوا لنوم النائمين طريق عالم مطمئن. وبعد أن كانت السيدة منى المنشاوى بطلة روايتنا التى لم تتم تبحث عن زوجها المفقود فى حرب ١٩٦٧ ورأت أناسًا فى المستشفيات والمصحات ممن فقدوا الذاكرة أو أصابتهم عضة الحرب، عادت بفكرة أن الموت فى الحروب أقل ما يجب أن يثير أحزاننا. فإذا كانت الحروب هى سوق الموت فكيف نستنكر أن تروج فيها السلعة الأصلية؟ ولقد أعلنت منى المنشاوى أننا محتاجون للموت فى مصر، محتاجون لأن نتخذه وسيلة إلى غاية، محتاجون إليه من جديد، وعلينا أن نعاود الموت بطريقة جديدة، ثم تشير إلى موت المسيح وكيف أنه قمة الرومانسية، وإلى قول غاندى إننا يجب ألا نخاف من الموت إلا إذا خفنا استبدال ثوب بثوب. نظرة بسيطة لكنها محتاجة إلى تدريب.

وهكذا تستمر وقفة محمد عبدالحليم عبدالله الشجاعة أمام الموت حتى آخر أعماله فيرى كيف يكون طريقًا للخلاص والبعث بدلاً من أن يكون طريقًا لليأس والانهيار.

***

بقيت ملاحظتان سلبيتان.

الأولى: أن فكرة الموت عند محمد عبدالحليم عبدالله لم تتطور. فهى فى أولى رواياته لا تختلف عما هى فى آخر رواياته. على غير ما نجد فيما يتصل بموضوعه الروائى الذى تطور من العلاقات العاطفية إلى الهموم الروحية (الباحث عن الحقيقة) وأخيراً الهموم الاجتماعية كمشكلة الحرية (للزمن بقية).

الثانية: ندرة الإشارة إلى الحياة بعد الموت. يقول الوالد عند احتضاره

لابنه في رواية «شجرة اللبلاب»: (سألتقى بمن كانت أشد الناس وفاء لى) (ص١٨١) يشير بذلك إلى زوجته المتوفاة. غير أن مثل هذه الإشارة قلما نلتقى بها، بينما يتردد الحديث أكثر عن أجسامنا التى تفنى. وتلك ظاهرة تحتاج إلى تعليل، لا سيما وأن لقاء الأحبة فى الحياة الأخرى يجد هوى من لمسة الرومانسية التى صبغت مؤلفاته الأولى. ولعل تعليل هذه الظاهرة أنه باستثناء سلمان الفارسى بطل رواية الباحث عن الحقيقة نجد أن الاهتمامات العاطفية - لا الروحية - هى الشاغل الأول للشخصيات الروائية عند محمد عبدالحليم عبدالله.

لقد علمنا محمد د. عبدالحليم عبدالله أن الحياة رحلة، وكل حبيب نفقده ليس إلا رفيق سفر نزل فى المحطة السابقة (سكون العاصفة، ص٨١، أشياء للذكرى، قصة أجنحة الحب، ص ٢٠) والقطار يسير ببقية الركب فى طريقه إلى محطات كثيرة تالية.

سبتمبر ١٩٧٠

حافة الجريمة
وفن القصة القصيرة
عند محمد عبد الحليم عبد الله

١ - تضم هذه المجموعة سبع عشرة قصة لو حذفنا منها قصة أو قصتين لما استنشقنا إلا رائحة الريف: خضرته وترابه، ولاكتشفنا أن خلفها عاشقًا للقرية بما يحمل العشق من نعمة ونقمة، ففيها يكشف لنا المؤلف عن باطن القرية وما حولها من بنادر متواضعة كما يعرض لنا ظاهرها. فهو حريص على موازنة العالمين الداخلى والخارجى فى بنائه الفنى بحيث لا يطغى - بل يكمل - أحدهما الآخر.

«لم يكن على شاطئ النيل أحد فى هذه اللحظة، وكان سائراً يملؤه الخوف، ولو أن الشمس لم تغرب بعد» هكذا تبدأ الجملة الأولى فى القصة الأولى التى جعل منها المؤلف عنوانًا للمجموعة، إنه يبدأ من العالم الخارجى، متنقلاً إلى مشاعر بطله الداخلية ليعود مرة أخرى إلى العالم الخارجى موضحًا العلاقة بين العالمين. فانعدام الناس على الشاطئ يبعث على الخوف، وعدم غروب الشمس قد يبعث على الطمأنينة ولكنه من ناحية أخرى يوحى بأن الغروب وشيك والظلمة مقبلة، ولهذا كان للخوف كفة الرجحان.

٢ - ولكن التوازن ليس مقصوراً على العالمين الخارجى والداخلى، بل هو يمتد فيشمل التوازن بين الحاضر والماضى. الماضى موجود فى الحاضر وبالتالى فالحاضر مرتبط بالماضى بل هما يلتحمان ليكون منهما معظم شخصيات المجموعة. ويتكون الحاضر من العالم الخارجى مضافًا إليه ذلك الجزء من العالم الداخلى الذى يشكل مشاعر الشخصية ، أما الماضى فهو غالبًا فى صورة ذكريات وأحيانًا يلوح من خلال هذيان

محموم أو حلم نائم.

لنواصل قراءة فقرة من القصة الأولى: وتلفت.. ليس هنا أحد. لكن كأنما أحس أن أنامل ابنه هى التى صنعت هذا الشيء.. وتذكر أنه يعبر من أرضهم ومن غير المحتمل أن يجيء ابنه حتى هنا (الحاضر ممثلاً فى مشاعر الشخصية).

وتسمر فى مكانه. طافت برأسه ذكرى عداوات وإحن يشغل القرويون بها قلوبهم إلى مدى طويل، كأنما الليل الخالى من المشاغل مكلف بأن يحتضن هذه العداوات ويربيها ويغذيها (الماضى على صورة ذكرى، والجملة الثانية تعلل الارتباط بين هذا الماضى والحاضر).

ونظر إلى الشمس. إنها على وشك أن تغرب، وتموجت حقول القمح.. إلخ (عودة إلى الحاضر عن طريق العالم الخارجى هذه المرة).

وتمضى القصة فتحكى كيف كان بطلها على وشك أن يرتكب جريمة لمجرد وهم ماضٍ من العداوات، فيهم بقتل طفل ظنًا منه أن أعداءه خطفوا أو قتلوا طفله لولا أن أنقذه أمر خارج عن إرادته، إذ نام الطفل الذى احتفظ به كرهينة مما أتاح له أن يتحرك فى حرية لمدة لحظات تعرَّف فيها على حقيقة أوهامه.

٣ - وفى الريف لا يصارع الإنسان الإنسان فحسب، لكنه يصارع الدواب والوحوش أيضًا، فقصة «ظلال الليل» تحكى صراع فلاح مع ذئب خلال الليل، وفى قصة «يوم الحصاد» يحاصر صاحب النخلة - بعد أن تسلقها - بين السماء من فوق وأفعى من أسفل تلتف على جذع النخلة، غير أن الصراع بين الإنسان والأفعى لا يلهينا عن محور القصة، فقد تعوَّد صاحب النخلة أن يطارد صبية القرية الذين يتربصون بنخلته ليسقطوا بلحها حتى لقد جرح ذات يوم رأس جابر ابن الحداد حين رماه بحجر صغير، ثم اشتبك مع والده الحداد فى عراك، وها نحن الآن نجد أن هذا الحداد نفسه هو الذى أنقذ صاحب النخلة مما كان يتوقع من

مصير، ولولا أن ابنه جابر كان قد أقبل من قبل ليمارس هوايته على النخلة، ثم توارى حين رأى صاحبها مقبلاً، لما أتيح له أن يسرع لمناداة أبيه وإنقاذ صاحب النخلة الذى غمره التأثر فوقف على العراجين وأخذ يهزها بقدميه فيتساقط التمر الناضج وهو يقول لمن على الأرض «كلوا ولا تخافوا، كلوا ولا تخافوا».

٤ – وهذا يقودنا إلى خاصية أخرى من خصائص هذه المجموعة، فالخير فى هذه القصص ينتصر دائماً، رأينا هذا فى قصة «حافة الجريمة» ورأيناه فى قصة «ظلال الليل» التى تنتهى بانتصار الفلاح على الذئب، وفى قصة «يوم الحصاد».. ولعل قصة «سنابل» أكثر قصص المجموعة تركيزاً على جانب الخير فى الإنسان وتنبيهاً إليه، وهى قصة فكرتها معروفة متداولة أعاد محمد عبدالحليم عبدالله صياغتها بأسلوبه كما أضاف إليها بعض التحوير والتعديل، وهى تدور حول أخوين أضاف كل منهما ـ سراً بالتبادل ـ من محصول أخيه، وكانت النتيجة أن كل محصول ظل كما هو «غير أن شيئاً واحداً مُهِماً ظلل على محصول كل منهما.. ذلك المحصول الذى حرسه الحب فملأته البركة حتى فاق كل تقدير» وأهم ما فى الصياغة الجديدة أن الكاتب جعل القصة فى أولها مبهمة لا تحدد أن كل أخ يضيف إلى محصول أخيه أو ينقص منه، فلا يذكر – عن عمد – إلا أن كل أخ كان ينقل القمح من جرن إلى جرن متفادياً استخدام الضمائر التى تحدد وتفصح، فلا يقول إن كان كل أخ كان ينقل القمح من جرنه إلى جرن أخيه أو من جرن أخيه إلى جرنه، حتى إذا كانت النهاية أبرز الكاتب من الضمائر ما أخفى فبدد مخاوفنا وطمأننا إلى أن الإنسانية بخير.

وحتى عندما لا تكون نهاية القصة انتصار الخير فإن الكاتب لا يقف مكتوفاً أمام تلك النهاية، إنه يتجاوز الحدث الحاضر ليستشرف الخير فى المستقبل البعيد. ففى قصة «التذكرة الخضراء» نجد التلميذ الريفى

الذى يتغرب لأول مرة في مدينة كبيرة كالإسكندرية ليلتحق بإحدى مدارسها فلا عجب أن تحدث في حياته هزة عنيفة وأن يعود أدراجه إلى قريته بعد معاناة تجربة مريرة، ضيعت عليه عاما من عمره، غير أن هذه ليست نهاية القصة، فقد حرص الكاتب أن يضيف إليها جملة نبه فيها إلى أن هذا العام الذى ضاع من عمره هو الذى منحه قدرة على تحمل المصاعب فيما بعد، وهى ليست جملة مقحمة على القصة لأن القصة بدأت بالشخصية وهى فى سن النضج يخفق قلب صاحبها كلما رأى قطاراً من بعيد، ثم تعود بنا القهقرى لنذكر معه أول تجربة له مع القطار وهو ينتقل من القرية إلى المدينة، فكان من الطبيعى أن نعود مرة أخرى إلى الحاضر لندرك الحلو الذى خرج من المر. فالخير فى النهاية دائماً، ولو أننا قد لا نحصل عليه إلا كما نحصل على الورد من الشوك وعلى العسل من إبر النحل. وهو ليس خيراً مفروضاً من الخارج كالنهايات السعيدة فى بعض القصص لأنه نابع من الشخصيات التى تتسم فى أعماقها بالطيبة مهما فرضت عليها الظروف من تصرفات قد تحيد بها مؤقتاً عن طريق الخير، وهذه دلالة «حافة الجريمة» عنواناً للمجموعة، فالشخصيات لا تقع فى قلب الجريمة وإن كانت قد تصل إلى حافتها.

٥ - والقصة السابقة تبين لنا أننا لا نتعرف فى هذه المجموعة القصصية على الريف وما يجاوره من بنادر متواضعة فحسب، بل وعلى الحركة بينهما، وأحياناً بينهما وبين المدن الكبرى كالإسكندرية كما فى القصة السابقة أو كالقاهرة كما فى قصة «الأم الثانية» حيث نجد القروية التى سبق أن أقبلت من الريف لتخدم فى العاصمة ثم عادت إلى قريتها لتتزوج وتنجب، ها هى ذى تعود إلى القاهرة فى يوم عيد تحمل الهدايا إلى الأسرة التى كانت فى خدمتها. وقد اختلطت المدينة بالريف فى مشيتها وفى إطلاق اسم طفل سيدتها إلى طفلها وفيما تحمله من ذكريات عاطفية خفق لها قلبها ذات يوم فى المدينة الكبيرة.

ـا — في تلك القصة [illegible] الزوجين الموظفين يتركان
أطفالهما في شقة مغلقة حتى موعد العودة من العمل. فالقروية حين وصلت إلى بيت سيدتها السابقة وجدته مغلقًا على أطفالها الذين رحبوا بها أولاً ثم شكُّوا لحظة في أنها قد تكون لصة تخدعهم، حتى اضطرت أن تدفع الباب بقوتها الجسدية فتفتحه لتطمئنهم.

والواقع أن العلاقة بين الأزواج لها مكانها الهام في قصص المجموعة ونضرب مثلاً قصة «المخدع» وفيها نجد العريس يسبق عروسه إلى البندر الصغير الذى عُين ناظراً لمدرسته الإعدادية لعله يهيئ لها سكنًا، فلما تم له اختيار المسكن اتضح أنه بُنى فوق مستنقع ردم بركام مقبرة قديمة مما أزعج مشاعر العروس الرقيقة حين وفدت على مسكنها، غير أنه أقنعها ـ بحبه وغزله ـ أن الحياة تلعب لعبة الأطفال بالشمعة في ليالي رمضان: فحين تنتهي الشمعة نأخذ ذوبها ونعيد صبها ونضع لها شريطًا جديداً ونشعلها.. وهكذا الحياة نحن نعيد صبها وهي تعيد صبنا.. الحى من الميت والنور من الظلام.

غير أن هناك لونًا خاصًا من هذه العلاقات يحتل مكانة أهم، تلك هى العلاقة بين الزوج الموظف والزوجة الموظفة وما ينشأ عن ذلك من مشاكل من نوع خاص. ففى قصة «الدرس» نجد مشكلة الزوجين الموظفين كل منهما فى مدينة: الزوجة فى العاصمة تستطيع الانتقال إلى زوجها فى الصعيد لكنها لا تريد، والزوج فى الصعيد لا يستطيع الانتقال إلى العاصمة وإن كان يريد.

وقصة «تعاطف» تكشف لنا عن تلك العلاقة المعقدة بين خريج جامعى وزوجته التى كانت متفوقة عليه أثناء دراستهما بكلية الحقوق، ولئن نغص عليه هذا التفوق حياته الزوجية فيما بعد ، كانت تدرك– ويدرك أيضًا – أن هذا التفوق بدوره هو سر تقديره لها، لهذا فهى تقاتل فى سبيل المحافظة عليه.. تسهر فى دراسة قضاياه إلى ساعة

متأخرة من الليل وتعد رسالة جامعية فى الوقت نفسه بينما تهيئ له طعامه، وتتقيأ لتدفع ضريبة الأمومة. أما هو فكان يعادى فيها شيئًا لم يحاول تحقيقه لنفسه. ولقد أراد أن يعاقبها ذات ليلة بألا يتناول ما أعدته له من عشاء، فلما أدرك فى الصباح أنها - رغم إرهاقها - نامت هى أيضًا بلا عشاء أعلن أنه سيحاول فهمها من جديد.

٧ - هذه القصة تقودنا إلى ملاحظة على كثير من شخصيات المجموعة، فهى شخصيات تعانى القهر وتنعكس معاناتها فى محاولة قهر الآخرين. فالزوج هنا ليس فى مستوى تفوق زوجته، وهو يعجب بهذا التفوق من جانبها ويكرهه فى الوقت نفسه، وإحساسه بتفوقها عليه ينعكس فى محاولته عرقلة نجاحها، لكنه - ولأن الطيبة تغلب عليه - يعلن فى النهاية أنه سيحاول فهمها.

ولقد سبق أن لاحظنا الملاحظة نفسها فى قصة «حافة الجريمة» فبطلها يعانى الخوف من أعدائه حتى ليتوهم أنهم خطفوا طفله، وينعكس إحساسه هذا على محاولة التنغيص على حياة أعدائه - كما نغصوا عليه حياته - باختطاف أحد أطفالهم، ولكن - ولأن الطيبة هنا أيضًا تغلب عليه -ما يلبث أن يفرج عن الطفل حين ينكشف له زيف أوهامه.

ولعل قصة «هروب» خير مثال لهذا القهر وتلك المخاوف التى تعانيها كثير من شخصيات المجموعة، فبطلها سبق له أن تزوج ابنة عم صديقه، لكن مخاوفه من زوجته ومن صديقه ومن احتمال قيام علاقة بينهما قبل -أو بعد- زواجه، جعلت الشك يتسرب إلى نفسه، وانعكس هذا الخوف وهذا الشك فاتهم زوجته وأعقب اتهامها استخدام الأيدى، فدخلت الحمام حيث قتلت نفسها، وهنا - ولأن الشر ليس أصيلاً فى نفسه - انعكست مخاوفه مرة أخرى، ولكن بدلاً من أن تكون ضد زوجته أصبحت ضد نفسه. فانتابه إحساس بالذنب تمثل فى أنه قاتلها. ولما

كان البطل يعمل حارس محكمة فقد انتهز فرصة نوبته الليلية ليحاكم نفسه، وذلك لأنه - على حد تعبير المؤلف - بإحساس الذنب والأسى والخوف والرغبة في التطهر بتلقي الجزاء، ولقد استيقظ الليلة هذا الإحساس يلح في طلب المحاكمة.. يعرض نفسه للاتهام والدفاع، حتى يحصل على البراءة أخيراً.

٨ - وهكذا نجد أن بعض شخصيات القصص يتضخم لديها الإحساس بالذنب حتى لتسعى إلى محاكمة نفسها بنفسها طلبًا للبراءة أو الجزاء، ولئن كانت النفس قد حصلت في القصة السابقة على حكم البراءة، فقد اختلفت النتيجة في قصة «وجهًا لوجه» حيث نجد ممرضة تدرك أنها لا تقوم بواجبها على نحو تام في رعاية المرضى، ولأن فنية الشخصية لا تكتمل لدى محمد عبدالحليم عبدالله إلا إذا تميزت بحساسية خاصة، فإن بطلة قصته يتضخم لديها الإحساس بالذنب أثناء مرضها حتى لترى في هذيانها وهي محمومة أن من باعوها اللبن والخبز والدواء قد غشوها كل بدوره، ولتكتشف - حين تفيق - أنها ما غشت إلا نفسها حين غشت الآخرين. وعندما قالت لها زميلتها مداعبة: تبت عن الحب، همست قائلة: لو عرف قلبي طريق الحب ما فعلت كل هذا. تساؤل تطرحه المجموعة، فخلاصته «لماذا لا ندع الكره، ونجعل المحبة لنا طريقًا وغاية؟».

وهكذا نستطيع أن نحدد خصائص في القصة القصيرة عند محمد عبدالحليم عبدالله من خلال مجموعته حافة الجريمة على النحو التالي:

أولا : من ناحية الموضوع:

(أ) التعرف على ريفنا المصري: ظاهره وباطنه وما حوله من بنادر متواضعة، والتفاعل بينهما، أو بينهما من ناحية وبين المدن الكبرى من ناحية أحيانًا أخرى.

(ب) الصراع بين الإنسان والإنسان ابتداء من الإنسان وأعدائه حتى

الزوج والزوجة وقد يمتد الصراع فيشمل الإنسان والحيوان.

(جـ) تغلب الخير على الشر فى هذا الصراع، وهو ليس تغلبًا مفروضًا من الخارج لأنه نابع من طبيعة الشخصيات الفنية.

(د) معظم شخصيات المجموعة تعانى من القهر وتنعكس معاناتها فى محاولة قهر الآخرين ولكن ـ ولأن الطيبة أيضًا من سمات هذه الشخصيات ـ فإن الشعار الكامن وراء تصرفاتها هو أن تعيش وتدع الآخرين يعيشون بدلاً من أن تحطم الآخرين وتتحطم.

(هـ) العلاقات الدقيقة المعقدة بين الأزواج، ويحتل موضوع الأسر التى يعمل فيها الزوجان موظفين مكانة ملحوظة.

ثانيا: من ناحية الشكل والأسلوب:

(أ) التوازن بين العالمين الداخلى والخارجى وبين الزمنين الماضى والحاضر والتحام هذه العناصر لتكوّن النسيج الأساسى للقصص.

(ب) يتميز الأسلوب بخاصتين أساسيتين: التشبيه كعنصر أساسى من عناصر الأسلوب، ثم استخلاص العام من الخاص. مثال ذلك فى قصة «لعبة كل يوم»: إنه غير ماهر فى تزييف إحساسه ومشاعره. ثم تستطرد الجملة: ويبدو أن ذلك جزء فى كل لعبة، وفى قصة «تعاطف» نقرأ على لسان الراوى: فتنهدت.. أحسست أن الكلام غير سليم، غير أننا أحيانًا نصبو إلى الكلام غير السليم ولا يشفى نفوسنا إلا الكلام المريض. وفى قصة «هروب»: لكن عرفت أن كل الذين يحبون زوجاتهم تزوجوا من بعدهم.. إن الشيء الضرورى الثمين إذا غاب لا يجعلنا نعرض عن كل شيء ولكن يجعلنا نبحث عن بديله بين أخس الأشياء..إلخ.

وهكذا أتاح لنا محمد عبدالحليم عبدالله فى مجموعته «حافة الجريمة» أن نتعرف على ريفنا المصرى فى ضوء النهار أحيانًا، وفى عتمة الليل المزدحم بالمخاوف من الإنسان والحيوان أحيانًا أخرى، فإذا كان ليل

البندر المتواضع فهو ليل طويل ممل لا يقطع الناس فيه الوقت بل هو الذى يقطعهم. كما أتاح لنا أن نعيش مع عشرات الشخصيات البسيطة المتواضعة التى تكافح من أجل الحياة: الخاطبة التى تزوج بنات الناس وتبور ابنتها حتى سن متأخرة، الغنى البخيل الذى يكنز الأموال ثم يفكر فى أن يبنى مقابر لله تعالى غير أنه يموت قبل أن يتم مشروعه فيدفن فى مقبرة القرية النشعة، عمال التراحيل، ناظر المدرسة الإعدادية الذى يهيئ بيت الزوجية، الزوج الهارب من زوجته.. كلها شخصيات تزدحم بالعواطف والرغبة فى الحياة ثم بالطيبة أولاً وأخيراً..

يوليو ١٩٦٦

الوجه الآخر

بعض الأدباء كالماسة، لهم أكثر من وجه كل منها يشع بريقه الخاص، وقد كان الوجه الذى اختاره محمد عبدالحليم عبد الله أو الذى اختاره له مزاجه الأدبى هو وجه القصصى متنقلاً ما بين الرواية حينًا والقصة حينًا. أما وجه الناقد أو المعترف أو الدارس أو المتأمل فقلما أطل علينا به.

ومع ذلك فقد كان يختلس قلمه بين الحين والحين، وربما بدوافع البيئة الحضارية وما فيها من صحافة وإذاعة وسينما ودوافع البيئة الأدبية وما فيها من أدباء أصدقاء ونقاد مهاجمين وترجمات عن لغات أدبية.. إلخ، أقول إنه كان يختلس قلمه ليسجل ذكرياته وتأملاته وآراءه فى الحياة وفى الآخرين ابتداء ممن هم أقرب الناس إليه.

وهكذا يطل علينا محمد عبدالحليم عبدالله بهذا الوجه الذى توارى لحساب الوجه القصصى، ومع ذلك فإن بصيص الضوء الذى يشعه هذا الوجه المتوارى لينير لنا جوانب فى حياة أديبنا وفى أدبه ما كان يمكن أن تتكشف لنا لولاه، وهو يؤكد أن وجه المفكر كان موجوداً دائمًا خلف وجه الروائى والقصصى.

والواقع أن الناقد أو كاتب السير فى أدبنا العربى يجد الطريق أمامه يكاد يكون مسدوداً، ذلك لأننا تعودنا أن نخفى كل ما من شأنه أن يلقى الضوء على الحياة الخاصة لأدبائنا ومفكرينا وعلى اعترافاتهم وذكرياتهم ورسائلهم، أى وهم فى غير الأوقات التى يرتدون فيها زيهم الرسمى أمام جمهور قرائهم، فهم دائمًا يلقونهم من خلف قناع وقلما يلقونهم وهم فى حالة استرخاء عاطفى أو فكرى. بينما يترك الأدباء فى اللغات الأخرى تراثًا من الرسائل الخاصة والمذكرات الصريحة

والاعترافات الجريئة تقدم للناقد أو كاتب السيرة معيناً خصباً لمادته، أما نحن - فلأسباب تتصل بتقاليد البيئة - نخفي رسائل الأديب ونعدم أية إشارة إلى صلاته العاطفية حتى ما انتهى منها إلى علاقات شرعية. ولهذا فإننا نجد كاتباً مثل عباس خضر حين أخرج لنا كتابيه «طفولة الأدباء» و«غرام الأدباء» كان مصدره الأساسي روايات هؤلاء الكُتّاب وأشعارهم، وهذه كلها أقنعة قد تشير إلى ما خلفها لكنها لا تسفر عنه، بمعنى أن العمل الفني قد يستمد بعض عناصره من حياة الأديب الخاصة لكنه يدخل عليها من عمليات الحذف والإضافة ما يضلل كاتب السيرة لو أنه اعتبرها مادة أولية.

من هنا تنبع قيمة هذه المجموعة من الكلمات التي تقدم لنا الوجه غير القصصي لمحمد عبدالحليم عبدالله والتي حرص على جمعها بعد وفاته ابن أخيه زغلول من مصادرها المشتتة المتعددة. إنه يتحدث فيها عن نفسه وعن أمه وعن أبيه وأخته وزوجته وابنته، فندرك أنه رجل يحترم العلاقات العائلية ويقدسها ـ تماماً كما هو شأن معظم شخصياته الروائية ـ لا يثور عليها ولا حتى يتبرم بها بل هو سعيد بها يعترف بما لها من فضل عليه. وهو دائم الاعتراف بما ورثه عن أمه من حساسية للفن وبفضلها عليه في دفعه إلى التعليم «كان منظر الطربوش يطيش عقلها لأنه كان رمزاً للحكام والموظفين ورجال الشرطة، كذلك باتت الليالي الطوال تحلم أن تراه على رأسي.. ثم تموت» ورغم الضوء الضئيل الذي مشى عليه والده فإن نور قلبه هداه يوم صمم على تعليم ابنه ليصل إلى شاطئ النجاة. فقد كان أمله أن يرى ملابس ابنه وسكنه ومعرفته خيراً من ملابسه هو وسكنه هو وأرقى من معرفته. وبنفس الروح يتحدث عن أستاذه وعمن لهم فضل عليه في بداية حياته العملية، بل إننا نعثر في بعض هذه الشخصيات على أصول لبعض شخصياته الروائية حتى ليشتركان في الاسم مثل شخصية عم محمد

الجندى فراش المجمع اللغوى الذى نعثر على سميه فى آخر روايات محمد عبدالحليم عبدالله «للزمن بقية» حيث أصبح محمد الجندى فراشاً لدى عمدة قرية النجومى، ولا شك أن محمد عبدالحليم عبدالله قد قام بعملية تكثيف بين فراش المجمع اللغوى وشخصية قروية أخرى ومنح الشخصية المكثفة الجديدة نفس الاسم «محمد الجندى». كذلك حين نقرأ حديثه عن تولستوى وكيف أنشأ لأبناء الفلاحين مدارس فى ضيعته وكان يعلمهم بنفسه ويجلب لهم المعلمين على حسابه ويسقيهم الماء بمضخاته فثاروا عليه واتهموه بأنه سيخرب بيوتهم، حين نقرأ ذلك نتذكر على الفور شخصية صلاح النجومى بطل «للزمن بقية» ونعرف أن حياة تولستوى كانت أحد منابع هذه الشخصية. فقد تصرف صلاح النجومى تصرفًا شبيهًا بتصرف تولستوى وكان رد الفعل من فلاحيه مشابهًا كذلك لرد فعل فلاحى تولستوى. وسنجد أن محمد عبدالحليم عبدالله حين يتحدث عن الشخصية الروائية يؤكد أن الروائى يستمدها من ذكرياته وتجاربه.

فإذا انتقلنا من دائرة الشخصيات إلى العلاقات نجده يتحدث عن الحب والصداقة بنفس الاحترام، فالصديق بالنسبة للإنسان كظله الذى يمشى معه، قد يكون أطول منه مثل الظل فى آخر النهار وقد يكون طوله قريبًا منه مثل الظل فى أول النهار، وقد يكون مثل الظل وقت الظهيرة حين تكون الشمس فوق الرأس مباشرة عندئذ يكون الظل تحت أقدامنا، وهكذا قد يفعل الصديق: يكون تحت أقدام صديقه عندما تكون شمس الحوادث فوق رأسه مباشرة. وإذا كان الإنسان لا يتمشى بغير ظل إلا فى الظل والظلام فإن الإنسان لا يكون بغير صديق إلا إذا كان فى ظل لا يقع عليه نور القلوب أو فى ظلام لا يستطيع نور الحب أن يضيئه.

وهكذا يقدم محمد عبدالحليم عبدالله رأيه فى الصداقة عن طريق

هذه المجموعات من التشبيهات مما يذكرنا على الفور بأسلوبه القصصى والذى كان التشبيه أحد خصائصه الرئيسية.

وبنفس الأسلوب يقدم لنا رأيه فى الحب، فهو يدخل من النوافذ لكنه لا يخرج منها، يدخل متلصصاً متسلقًا لكنه إذا ما أراد الخروج سمعنا تحطيم الأبواب المغلقة. وكما أننا نأخذ الحرير لنصنع منه أكثر ملابس الحسان سحراً وننسى - أو لا يخطر على بالنا - أن الكائن الذى غزل هذا مات مدفونًا فيه. فهكذا نأخذ نتاج الحب من أدب وفن كما نأخذ ذلك الحرير. ولا يمكن أن يخطر على بالنا عدد ساعات الأرق ولا عدد حبات الدموع التى كانت أشبه بمخاض الولادة لما نتمتع به من أدب وفن.

ويشبه محمد عبدالحليم عبدالله الفن فى مرحلة التقليد بمرحلة الرضاع فى عمر الإنسان بعدها يستقل عن الأم. ومعنى هذا أن اللوحة - الواقع والقصة - الخبر هى مرحلة مراحل طفولة الفن التشكيلى والفن القصصى، وبتطور الإنسان ونضجه الحضارى أصبح للفن شيئًا فشيئًا وجوده المستقل عن الواقع وإن كان مستمداً منه، وترك تسجيل الواقع أو تقليده لوسائل أخرى مثل الكاميرا بالنسبة للمرئيات والصحيفة بالنسبة للحوادث.

وبروح التسامح والمحبة يعلن محمد عبدالحليم عبدالله أن المدارس الفنية والمذاهب الأدبية التى تتعارض وتتعارك ويحاول بعضها أن يمحو بعضها الآخر سابقًا بذلك خطوات الزمن، كلها يخدم بعضها بعضًا وتؤلف مجموعها باقة ألوان. أما مهمة الفنان فهى إسعاد وإرشاد معاً، أى بشرط ألا ينفصل أحدهما عن الآخر وإلا فسدت المهمة. فالإسعاد فقط يجعل الفن مجرد أداة للترفيه العارض السريع، والإرشاد فقط يجعله بوقًا من أبواق الدعاية العارضة السريعة أيضًا، والجمع بينهما هو الذى يعطى الفن جاذبيته وعمقه معًا.

ويقف محمد عبدالحليم عبدالله أمام الكلمة وقفة متأملة، فلكل

كلمة سرها ولها خاصة ووظيفة، وفيها شحنة من الذكريات ليس فى مقدور كل كاتب أن يطلقها -بالاستعمال - من كيان الكلمة. وكما أنه ليس كل الناس يستطيعون أن يفهموا شخصية غيرهم، كذلك ليس كل كاتب يستطيع أن يفهم شخصية الكلمة. والذى ينجح فى فهم شخصية الناس ينجح فى معاملتهم، والذى ينجح فى فهم شخصية الكلمة (بمعنى طاقتها ومدلولها وذكرياتها) ينجح فى استعمالها أيضاً.

غير أننا ما نلبث أن نلمح المرارة تتسرب إلى قلمه حين يتحدث عن النقد، فيعلن أنه وإن كانت الدائرة الأدبية تتكون من أربعة أطراف هى: الكاتب، القصة، القارئ، الناقد، فالذى لا جدال فيه هو أن الدائرة الأدبية تتم بوجود الكاتب والقصة والقارئ، وإن غاب الناقد. ودليله على ذلك أن فى استطاعة الكاتب أن يخاطب عدداً من القراء تعلقوا به وإن غاب الناقد. ولا شك أن محمد عبدالحليم عبدالله كان يشير بذلك إلى نفسه وإلى رواج قصصه التى إما أن النقد أغفلها وإما أنه تناولها بالهجوم أكثر مما تناولها بالترحيب.

ثم تبدو كلماته أكثر مرارة حين يتحدث عن مأساة المعداوى وباكثير، ويختتم حديثه قائلاً: إذا كان جيل الثلاثين فى العمر (يقصد الأدباء الشبان) قد عمل من أجل نفسه ضجة فإن جيلنا (وليسامحه الله) قد تلفع بسكون، ووقف على باب محكمة الضمير ليذرف دمعة واحدة.. ثم عندما يخلو إلى نفسه يقهقه مكفراً عن الدمعة.. لكن الرحى لن تكف عن الطحن، ولن يكف الطحين عن التساقط. ولترحم السماء كل الذين لم ترحمهم الأرض.

ويبدو الناقد خلف القصاص حين يتحدث محمد عبدالحليم عبدالله عن الشخصيات الروائية وكيف يستمدها الروائى - كما ذكرنا - من أعمق ذكرياته وأصدق تجاربه. وتكوينها يتم فى جو نفسى متعادل، فلا

هو يشوبه الانفعال الحاد الذى يكون بمثابة الحرارة القاتلة بالنسبة للأحياء، ولا الفتور الذى يتنافى مع طبيعة نفس الفنان. فلابد إذن من جو نفسى صالح يحتضن فيه الفنان شخصياته حتى يقدر لها أن تبعث للحياة. ولكن الشخصية الروائية لا تنتهى بمجرد انتهاء الروائى من تقديمها فى عمله الفنى، بل إن الزمن والناس يعاونان المؤلف بدورهما أو ينوبان عنه فى إبراز الشخصية ورفعها إلى أعلى ووضعها على قاعدة مرتفعة أشبه بقاعدة تمثال يراه أعظم عدد من الناس، فقارئ الرواية يضيف من ناحيته كثيراً من خيالاته وإحساساته ومعارفه ومعلوماته للرواية، كذلك فإن الناس كمجموع يعيدون مرة بعد أخرى خلق الشخصيات التى يصنعها روائى ما بنجاح وتظل أيدى الناس تتلقف الشخصية من يد إلى يد. وفى كل مرة يضاف شىء جديد إلى الشخصية هو مزيد من شعور الناس بها حتى يمر الوقت الكافى لتصبح الشخصية عالمية وربما فى قوة وشهرة شخصيات الأساطير. وهكذا يعلن محمد عبدالحليم عبدالله - بفهم عميق- أن الزمن من ناحية ومجموع الناس من ناحية أخرى يساهمان فى تاريخ الفن بدور لا يقل عن دور الفنان الفرد المبدع.

فإذا تناول ظاهرة التكرارالأدبى أعلن أنه كما يحلم الكاتب بحادثة واحدة عدة مرات كذلك يصور الكاتب حادثة أو شخصية عدة مرات لأن استرجاع الحوادث من أعماقنا أثناء الكتابة - التى هى حلم إيجابى- قد يتكرر بالنسبة للكاتب، لكنه يأخذ صوراً مختلفة تتباين عمقًا وعرضًا وطولاً وليس فى ذلك أى عيب على الكاتب. فتردد الحادثة بين روايات الكاتب ليس من الضرورى أن يكون تكرارًا أبداً بل هو رجوع للتجربة التى تفرض نفسها على الكاتب بإلحاحها المتواصل حتى يستكملها تماماً. ولا شك أن محمد عبدالحليم عبدالله كان ينفى بذلك عن نفسه تهمة التكرار فى أعماله الأدبية والتى وجهتها إليه الدكتورة

بنت الشاطئ ذات يوم على صفحات الملحق الأدبي بالأهرام.

ويعلن محمد عبدالحليم عبدالله تحيزه بوضوح إلى جانب الرواية على حساب القصة القصيرة رغم أنه كاتب للشكلين الأدبيين، فالرواية - في رأيه - هي الامتحان الحقيقي للكاتب، لأن مزاولة كتابة الرواية ثم النجاح فيها أعسر ألف مرة من مزاولة الأقصوصة. كما أن الشخصيات التي تخلقها أقلام الروائيين - وليس كتابة القصة القصيرة - هي الأكثر ذيوعًا.

ثم يحدد ما أطلق عليه اسم «الخواص» التي يعتمد عليها كاتب القصة القصيرة، وهي اللمسة الإنسانية ذات المغزى الاجتماعي الصامت، والأقصوصة التي تبنى على هذه الخاصة تتطلب مزاجًا شاعريًا وقلبًا يحس آهة الحزانى. وقد يعتمد المؤلف على غرابة الحادثة وهو في هذه الحالة إما أن يكون ممن يستسيغون الراحة التي تمنحها له غرابة الحادثة فيعتمد عليها معظم الاعتماد ويجعل قصته تعيش في جو أقرب إلى جو الرواية البوليسية، وإما أن يكون ممن تحس روحه بالشخصية ممزوجة بالحادثة الغريبة وهذا أروع من الأول بكثير. وقد يعتمد الكاتب على خلق مشكلة ثم حلها، وهذه الخاصة متعبة إلى حد ما، لأن العقدة والحل إذا لم يكونا منسجمين معًا انسجام تعاشق الحب بدا العمل تافهًا، والعقدة والحل قد ينسجمان معًا انسجام حيل النصابين والحيل السينمائية. وأخيراً قد يعتمد المؤلف على عنصر المفاجأة وهذا أخطر أنواع الخواص التي يبني عليها الكاتب أقصوصة لأن ذكاء القارئ قد يفوّت في كثير من الأحيان على المؤلف قصده فينهار بناء الأقصوصة.

ووضح من هذا الكلام أى نوع يؤثره محمد عبدالحليم عبدالله من هذه الخواص فى كتابته الأقصوصة، ويمكن أن نطبقه على ما كتب فنعثر عليه بسهولة، فقد كانت معظم أقاصيصه تعتمد على اللمسة

الإنسانية ذات المغزى الاجتماعي على حد تعبيره لأن مزاجه كان شاعريًا وقلبه يحس آهة الحزانى على نحو ما وصف كاتب هذا اللون وكان يقصد بالوصف أولاً نفسه.

ويعلن رأيه في لغة القصة فيتهكم قائلاً، إننا نصنع من الورق والطين والقش أشياء جميلة فلماذا إذن نصنع من لغتنا أشياء تافهة أو قبيحة. ولغة القصة لديه هي كل الوسائل اللفظية المكتوبة التي ينقل بها المؤلف التجربة من جذورها من نفسه إلى نفس غيره. إنها البدن الذي نرى الروح من خلاله ولولا البدن ما أحسسنا خفقة لروح.

وكما يعلن رأيه في القصة فإنه يعلن رأيه في الشعر الجديد، فالثورة الحادة الجامحة التي قامت لتكسير الأوزان والقوافي نجحت تمامًا في تحطيم الأدوات الموسيقية التي تملكها القصيدة ولم تنجح في الاستعاضة عنها إلا بمؤثرات داخلية يجب أن نغوص في بحر الشعر لنصيدها، وما في كل مرة يغوص الصياد ويطفو ومعه صيد.

وهكذا نتعرف على الوجه الآخر لمحمد عبدالحليم عبدالله، فهو وجه قد تحلل من قوالب القصة، وترك نفسه على سجيته لا سيما حين تعلو نبرته وتحتد في معاركه الأدبية، بينما يهمس ويرق حين يتحدث عن الصداقة والحب. ومن هذا الوجه عرفنا ظروف نشأته وبيئته المبكرة وقراءاته وماذا يحب وماذا يكره، إنه الوجه الحميم الأكثر ألفة الذي يقودنا إلى قلب الفنان مباشرة، لأنه وجه بلا قناع ولا مساحيق.

فبراير ١٩٧٢

ببليوجرافيا

▫ نجيب محفوظ

* ولد فى القاهرة فى ١١ ديسمبر عام ١٩١١
* تلقى كل مراحل تعليمه بالقاهرة فى مدرسة الحسينية الابتدائية ثم مدرسة فؤاد الأول الثانوية ثم التحق بكلية الآداب بالجامعة المصرية حتى حصل على ليسانس الآداب قسم الفلسفة عام ١٩٣٤.
* وعمل طول حياته بالوظائف الحكومية بالجامعة المصرية ثم وزارة الأوقاف ثم مصلحة الفنون بوزارة الثقافة وعمل رئيساً لمجلس إدارة مؤسسة السينما ثم تركها وأصبح عضواً بجريدة الأهرام.
* كتب القصة القصيرة فى بداية حياته ثم جنح إلى كتابة الرواية وعاد أخيراً يكتبهما معا.
* وقد بدأ بكتابة الرواية التاريخية ثم الرواية الاجتماعية وأخذ أخيراً يكتب الرواية ذات المضمون الفلسفى والتى تعالج الهموم الفكرية للمجتمع المصرى المعاصر، وكتب أطول الروايات المصرية وهى ثلاثية بين القصرين التى تعالج فترة من تاريخ المجتمع المصرى الفكرى والحضارى.
* حصل على جائزة الدولة للآداب عام ١٩٥٧ ثم وسام الاستحقاق من الدرجة الأولى عام ١٩٦٢.
* حصل على جائزة الدولة التقديرية فى الآداب عام ١٩٦٨.
* عضو بالمجلس الأعلى للفنون والآداب وجمعية الأدباء ونادى القصة بعد أن طلب إعفاءه من رياسته.
* حصل على جائزة نوبل عام ١٩٨٨.

أولا - رواياته :

١ - عبث الأقدار، مكتبة مصر ١٩٣٩ .

٢ - رادوبيس، مكتبة مصر ١٩٤٣ .

٣ - كفاح طيبة، مكتبة مصر ١٩٤٤ .

٤ - القاهرة الجديدة، مكتبة مصر ١٩٤٥ .

٥ - خان الخليلى، مكتبة مصر ١٩٤٦ .

٦ - زقاق المدق، مكتبة مصر ١٩٤٧ .

٧ - السراب، مكتبة مصر ١٩٤٨ .

٨ - بداية ونهاية، مكتبة مصر ١٩٤٩ .

٩ - بين القصرين، مكتبة مصر ١٩٥٦ .

١٠ - قصر الشوق، مكتبة مصر ١٩٥٧ .

١١ - السكرية، مكتبة مصر ١٩٥٧ .

١٢ - أولاد حارتنا، دار الآداب، بيروت ١٩٦٧ .

١٣ - اللص والكلاب، مكتبة مصر ١٩٦٢ .

١٤ - السمان والخريف، مكتبة مصر ١٩٦٣ .

١٥ - الطريق، مكتبة مصر ١٩٦٤ .

١٦ - الشحاذ، مكتبة مصر ١٩٦٥ .

١٧ - ثرثرة فوق النيل، مكتبة مصر ١٩٦٦ .

١٨ - ميرامار، مكتبة مصر ١٩٦٧ .

١٩ - المرايا، دار القلم، بيروت ١٩٧١ .

٢٠ - الحب تحت المطر، مكتبة مصر ١٩٧٣ .

٢١ - الكرنك، مكتبة مصر ١٩٦٩ .

٢٢ - حكايات حارتنا، مكتبة مصر ١٩٧٥ .

٢٣ - قلب الليل، مكتبة مصر ١٩٧٥ .

٢٤ - حضرة المحترم، مكتبة مصر ١٩٧٥ .

٢٥ - ملحمة الحرافيش، مكتبة مصر ١٩٧٧.

٢٦ - عصر الحب، مكتبة مصر ١٩٨٠.

٢٧ - أفراح القبة، مكتبة مصر ١٩٨١.

٢٨ - ليالي ألف ليلة، مكتبة مصر ١٩٨٢.

٢٩ - الباقى من الزمن ساعة، مكتبة مصر ١٩٨٢.

٣٠ - أمام العرش، مكتبة مصر ١٩٨٣.

٣١ - ابن فطومة، مكتبة مصر ١٩٨٣.

٣٢ - العائش فى الحقيقة، مكتبة مصر ١٩٨٥.

٣٣ - يوم قتل الزعيم، مكتبة مصر ١٩٨٥.

٣٤ - حديث الصباح والمساء، مكتبة مصر ١٩٨٧.

٣٥ - قشتمر، مكتبة مصر ١٩٨٨.

ثانيًا - مجموعات قصصية قصيرة:

١ - همس الجنون، مكتبة مصر، ١٩٦٣.

٢ - دنيا الله، مكتبة مصر، ١٩٦٣.

٣ - بيت سيئ السمعة، مكتبة مصر، ١٩٦٥.

٤ - خمارة القط الأسود.، مكتبة مصر، ١٩٦٨.

٥ - تحت المظلة، مكتبة مصر، ١٩٦٩.

٦ - حكاية بلا بداية ولا نهاية، مكتبة مصر، ١٩٧٠.

٧ - شهر العسل، مكتبة مصر، ١٩٧١.

٨ - الجريمة، مكتبة مصر، ١٩٧٣.

٩ - الحب فوق هضبة الأهرام، مكتبة مصر، ١٩٧٩.

١٠ - الشيطان يعظ، مكتبة مصر، ١٩٧٩.

١١ - رأيت فيما يرى النائم، مكتبة مصر، ١٩٨٢.

١٢ - التنظيم السرى، مكتبة مصر، ١٩٨٤.

١٣ - صباح الورد، مكتبة مصر، ١٩٨٧.
١٤ - الفجر الكاذب، مكتبة مصر، ١٩٨٩ .
١٥ - أصداء السيرة الذاتية، مكتبة مصر، ١٩٩٥.
١٦ - القرار الأخير ،مكتبة مصر، ١٩٩٦.
١٧ - صدى النسيان، مكتبة مصر، ١٩٩٩.

ثالثا - مؤلفات أخرى:

١ - نجيب محفوظ فى سيدى جابر ، محاورات مع محمد سلماوى، الترجمة الإنجليزية ، الجامعة الأمريكية ، القاهرة ٢٠٠٢ .

■ يوسف السباعى

* ولد فى القاهرة فى ١٠ يونيه سنة ١٩١٧.
* ابن المرحوم محمد السباعى من أئمة النهضة الأدبية الحديثة فى مصر.
* فى سنة ١٩٣٣ ـ وعمره ستة عشر عاماً ـ نُشرت له أوائل قصصه فى مجلة «المجلة» «المجلة الجديدة» وهو طالب بالمدارس الثانوية.
* فى سنة ١٩٣٧ تخرج فى الكلية الحربية وعين ضابطاً بسلاح الفرسان.
* فى سنة ١٩٤٢ نقل إلى آلاى الدبابات وحصل على شهادة الدبابات من مدرسة الشرق الأوسط.
* فى سنة ١٩٤٤ عين مدرساً للتاريخ العسكرى فى الكلية الحربية.
* فى سنة ١٩٤٤ حصل على شهادة الأركان حرب.
* فى سنة ١٩٤٩ عين كبيراً للمعلمين فى المدرسة الثانوية العسكرية.
* فى سنة ١٩٥٢ عين مديراً للمتحف الحربى.
* فى سنة ١٩٥٢ حصل على دبلوم معهد الصحافة من جامعة القاهرة.
* منذ سنة ١٩٥٣ أسهم فى إنشاء «نادى القصة» و«جمعية الأدباء» و«نادى القلم الدولى» و«اتحاد جمعيات الأدباء» وانتخب سكرتيراً عاماً لكل منها.
* منذ سنة ١٩٥٣ كان رئيس تحرير مجلة «الرسالة الجديدة» حتى احتجبت عام ١٩٥٨.

* في سنة ١٩٥٤ عين نائبًا لمدير سلاح الفرسان.
* في سنة ١٩٥٦ عين سكرتيرًا عامًا للمجلس الأعلى لرعاية الفنون والعلوم الاجتماعية.
* في سنة ١٩٥٧ عين سكرتيرًا عامًا لمنظمة تضامن الشعوب الإفريقية والآسيوية.
* في سنة ١٩٥٩ فاز بجائزة وزارة الثقافة عن أحسن قصة لفيلمى «رد قلبى» و«جميلة» وأحسن حوار لقصة فيلمه «رد قلبى».
* في سنة ١٩٦٠ عين عضو مجلس الإدارة المنتدب لمؤسسة «روز اليوسف» للصحافة والنشر.
* في سنة ١٩٦٢ منح وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى من الجمهورية العربية المتحدة.
* في سنة ١٩٦٣ منح وسام الاستحقاق من طبقة فارس من جمهورية إيطاليا.
* في سنة ١٩٦٧ عين رئيسًا لتحرير آخر ساعة.
* في سنة ١٩٧٠ منح وسام لينين.
* في سنة ١٩٧١ عين رئيسًا لمجلس إدارة الهلال.
* في مارس عام ١٩٧٣ عين وزيرًا للثقافة.
* في مارس عام ١٩٧٦ عين رئيسًا لمجلس إدارة الأهرام.
* في مارس عام ١٩٧٧ انتخب نقيبًا للصحفيين المصريين.
* في ١٨ فبراير ١٩٧٨ اغتيل برصاص اثنين من الفلسطينيين في قبرص حيث كان يحضر اجتماعًا لمنظمة تضامن الشعوب الأفروآسيوية بصفته سكرتيرًا عامًا للمنظمة.
* أنتج اثنين وعشرين مجموعة قصصية وست عشرة قصة طويلة وأربع مسرحيات وثماني مجموعات من المقالات في النقد والاجتماع وكتابًا في أدب الرحلات عدا مقالاته التي كان يكتبها

في الصحف والمجلات وعرضت له السينما المصرية أكثر من قصة.

مؤلفاته :

قصص قصيرة :

-أطياف، مكتبة الخانجى ١٩٤٧ .

-اثنتا عشرة امرأة، مكتبة الخانجى ١٩٤٨ .

-خبايا الصدور، مكتبة الخانجى ١٩٤٨ .

- يا أمة ضحكت، مكتبة الخانجى ١٩٤٨ .

- اثنا عشر رجلاً، مكتبة الخانجى ١٩٤٩ .

- في موكب الهوى، دار الفكر العربى ١٩٤٩ .

- من العالم المجهول، مكتبة الخانجى ١٩٤٩ .

-هذه النفوس، دار الفكر العربى ١٩٥٠ .

-مبكى العشاق، دار الفكر العربى ١٩٥٠ .

-بين أبو الريش وجنينة ناميش، مكتبة الخانجى ١٩٥٠ .

- أغنيات، مكتبة الخانجى ١٩٥١ .

- هذا هو الحب، دار الفكر العربى ١٩٥١ .

- صور طبق الأصل، مكتبة الخانجى ١٩٥١ .

- الشيخ زعرب، مكتبة الخانجى ١٩٥٢ .

- نفحة من الإيمان، دار الفكر العربى ١٩٥٢ .

- ست نساء وستة رجال، مكتبة الخانجى ١٩٥٣ .

-هذه الحياة،، دار الفكر العربى ١٩٥٣ .

-ليلة خمر، مكتبة الخانجى ١٩٥٣ .

-همسة عابرة، دار الفكر العربى ١٩٥٣ .

- ليل ودموع، مكتبة الخانجى ١٩٥٥ .

- سُمّار الليالى، مكتبة الخانجى ١٩٥٧ .

المسرحيات :

- أم رتيبة، مكتبة الخانجي ١٩٥١ .
- وراء الستار، مكتبة الخانجي ١٩٥٢ .
- جمعية قتل الزوجات، النهضة المصرية ١٩٥٣ .
- أقوى من الزمن، مكتبة الخانجي ١٩٦٤ .

روايات :

- نائب عزرائيل، مكتبة الخانجي ١٩٤٧ .
- أرض النفاق، مكتبة الخانجي ١٩٤٩ .
- إني راحلة، مكتبة الخانجي ١٩٥٠ .
- بين الأطلال، مكتبة الخانجي ١٩٥٢ .
- السقا مات، مكتبة الخانجي ١٩٥٢ .
- البحث عن حب، مكتبة الخانجي ١٩٥٣ .
- فديتك يا ليلى، مكتبة الخانجي ١٩٥٣ .
- رد قلبي، مكتبة الخانجي ١٩٥٤ .
- طريق العودة، الشركة العربية ١٩٥٦ .
- نادية، مكتبة الخانجي ١٩٦٠ .
- جفت الدموع، مكتبة الخانجي ١٩٦١ .
- ليل له آخر، مكتبة الخانجي ١٩٦٣ .
- نحن لا نزرع الشوك، مكتبة الخانجي ١٩٦٨ .
- لست وحدك، مكتبة الخانجي ١٩٦٩ .
- ابتسامة على شفتيه، مكتبة الخانجي ١٩٧٣ .
- العمر لحظة، مكتبة الخانجي ١٩٧٣ .

مقالات :

- أيام تمر ، الشركة العربية ١٩٥٧ .
- من حياتي ، الشركة العربية ١٩٥٨ .
- لطمات ولثمات ، المكتب التجاري ببيروت ١٩٥٩ .
- أيام مشرقة ، مكتبة الخانجي ١٩٦١ .
- أيام وذكريات ، مكتبة الخانجي ١٩٦١ .
- أيام من عمري ، مكتبة الخانجي ١٩٦٢ .
- من وراء الغيم ، مكتبة الخانجي ١٩٧٠ .
- أيام عبد الناصر ، مكتبة الخانجي ١٩٧١ .

أدب الرحلات :

- طائر بين المحيطين ، مكتبة الخانجي ١٩٧١ .

■ محمد عبد الحليم عبد الله

* ولد فى ۲۰ مارس ۱۹۱۳ بكفر بولين مركز كوم حمادة بمحافظة البحيرة. وتوفى فى يونيو ١٩٧٠.
* حصل على دبلوم دار العلوم عام ١٩٣٧.
* عمل محرراً بمجمع اللغة العربية حتى وصل إلى وظيفة مراقب عام.
* بدأ بكتابة الرواية عام ١٩٤٧ إلى جانب القصة القصيرة وقد حصلت رواياته على جوائز أدبية، مثل «جائزة مجمع اللغة العربية» عام ١٩٤٧ عن رواية «لقيطة» وجائزة الدولة عام ١٩٥٣ عن روايته «شمس الخريف».
* كان عضواً بلجنتى الدراسة الأدبية والقصة بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب وعضو مجلس إدارة جمعية الأدباء ونادى القصة.
* حولت كثير من قصصه إلى أفلام سينمائية وتمثيليات إذاعية وتليفزيونية.

مؤلفاته :

(أ) الروايات :

١ - لقيطة، دار الكاتب المصرى ١٩٤٧.

٢ - بعد الغروب، مكتبة مصر ١٩٤٩.

٣ - شجرة اللبلاب، مكتبة مصر ١٩٥٠.

٤ - الوشاح الأبيض، مكتبة مصر ١٩٥٠.

٥ - شمس الخريف، مكتبة مصر ١٩٥١.

٦ – غصن الزيتون، مكتبة مصر ١٩٥٧.

٧ – من أجل ولدى، الشركة العربية للتوزيع ١٩٥٧.

٨ – سكون العاصفة، مكتبة مصر ١٩٦٠.

٩ – الجنة العذراء، مكتبة مصر ١٩٦٣.

١٠ – البيت الصامت، مكتبة مصر ١٩٦٧.

١١ – البحث عن الحقيقة، مكتبة مصر ١٩٦٧.

١٢ – للزمن بقية، مكتبة مصر ١٩٦٩.

١٣ – قصة لم تتم، مكتبة مصر ١٩٧١.

(ب) القصص القصيرة:

١ – النافذة الغربية، دار الفكر العربى ١٩٥٤.

٢ – الماضى لا يعود، مكتبة مصر ١٩٥٦.

٣ – ألوان من السعادة، مكتبة مصر ١٩٥٨.

٤ – أشياء للذكرى، الشركة العربية ١٩٥٩.

٥ – الضفيرة السوداء، مكتبة مصر ١٩٦٥.

٦ – حافة الجريمة، مكتبة مصر ١٩٦٦.

٧ – خيوط النور، مكتبة مصر ١٩٦٧.

٨ – أسطورة من كتاب الحب، مكتبة مصر ١٩٦٨.

٩ – جولييت فوق سطح القمر، مكتبة مصر ١٩٧٢.

١٠ – الدموع الخرساء، مكتبة مصر ١٩٧٩.

كتب أخرى:

١ – لقاء بين جيلين، كتاب الإذاعة والتليفزيون ١٩٧٣.

٢ – قضايا ومعارك أدبية، دار الشعب ١٩٧٤.

٣ – الوجه الآخر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧.

مؤلفات يوسف الشارونى

قصص قصيرة:

- العشاق الخمسة. طبعة أولى: الكتاب الذهبى، روز اليوسف، القاهرة ـ ١٩٥٤. طبعة ثانية: الكتاب الماسى، الدار القومية ١٩٦١. ط٣: مهرجان القراءة للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥.
- رسالة إلى امرأة، الكتاب الذهبى، روز اليوسف، القاهرة ١٩٦٠.
- حلاوة الروح، كتاب اليوم، دار أخبار اليوم، القاهرة ١٩٧١.
- مطاردة منتصف الليل، سلسلة اقرأ، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٣.
- آخر العنقود، كتاب اليوم، دار أخبار اليوم، القاهرة ١٩٨٢.
- الأم والوحش، ١٩٨٢.
- الكراسى الموسيقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠.
- المختارات، رياض الريس ومشاركوه، لندن ١٩٩٠.
- المجموعات القصصية الكاملة، جـ١ العشاق الخمسة ورسالة إلى امرأة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢.
- المجموعات القصصية الكاملة جـ٢، الزحام والكراسى الموسيقية وما بعد المجموعات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٣.
- الضحك حتى البكاء، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٧.

نثر غنائى:

- المساء الأخير، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٣. ط٢: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٤.

دراسات:

- دراسات أدبية: مكتبة النهضة، القاهرة ١٩٦٤.
- دراسات فى الأدب العربى المعاصر، مؤسسة التأليف والنشر، القاهرة ١٩٦٤.

- دراسات فى الحب، كتاب الهلال، القاهرة ١٩٦٦ . ويتناول مؤلفات التراث العربى فى موضوع الحب والصداقة، وقد أعيد نشره بعنوان «الحب والصداقة فى التراث العربى والدراسات المعاصرة» دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٦ . ط٢ : ١٩٨٢ . ط٣ : ١٩٩٢ .
- دراسات فى الرواية والقصة القصيرة، مكتبة الأنجلو، القاهرة ١٩٦٧ .
- اللامعقول فى الأدب المعاصر، المكتبة الثقافية، مؤسسة التأليف والنشر ١٩٦٩ .
- الرواية المصرية المعاصرة، كتاب الهلال، دار الهلال، القاهرة ١٩٧٣ .
- القصة القصيرة نظريًا وتطبيقيًا، كتاب الهلال، دار الهلال، القاهرة ١٩٧٧ .
- نماذج من الرواية المصرية، مشروع المكتبة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٧ .
- القصة والمجتمع «سلسلة كتابك» دار المعارف، القاهرة ١٩٧٧ .
- شكوى الموظف الفصيح، كتاب الهلال، دارالهلال، القاهرة ١٩٨٠ .
- الروائيون الثلاثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٠ .
- رحلتى مع القراءة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٢ .
- مع القصة القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٥ .
- رحلتى مع الرواية، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٦ .
- مع الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٩ .
- مع الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٤ .
- أدباء ومفكرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٤ .
- القصة تطورًا وتمردًا، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٥ .
- مع التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٦ .
- مع الأدباء، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٩ .
- الخيال العلمى فى الأدب العربى المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٠ .

مؤلفات عن سلطنة عُمان:

- سندباد فى عُمان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦ .
- قصص من التراث العُمانى، توزيع مجان، سلطنة عُمان، ١٩٨٧ .
- أعلام من عُمان، رياض الريس ومشاركوه المحدودة، لندن، المملكة المتحدة ١٩٩٠ .
- ملامح عُمانية، رياض الريس ومشاركوه المحدودة، لندن، المملكة المتحدة ١٩٩٠ .
- فى ربوع عُمان، رياض الريس ومشاركوه المحدودة، لندن، المملكة المتحدة، ١٩٩٠ .
- فى الأدب العُمانى الحديث، رياض الريس ومشاركوه المحدودة، لندن، المملكة المتحدة، ١٩٩٠. ط٢ : مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٠ .

تحقيق:

- عجائب الهند لبزرك بن شهريار، رياض الريس ومشاركوه المحدودة، لندن، المملكة المتحدة، ١٩٩٠ . ط٢ : الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٨ .
- أخبار الصين والهند، لسليمان التاجر وأبى زيد حسن السيرافى، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٩ .

إعداد وتقديم:

- سبعون شمعة فى حياة يحيى حقى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مشروع المكتبة العربية، القاهرة، ١٩٧٥ .
- الليلة الثانية بعد الألف، «مختارات من القصة النسائية فى مصر» الهيئة المصرية العامة للكتاب، مشروع المكتبة العربية، القاهرة ١٩٧٦ .
- عشرون قصة حب، مختارات من القصة النسائية، كتاب اليوم، دار أخبار اليوم ١٩٩٥ .

ترجمات:

- سينيكا، أوديب، إعداد تدهيوز، سلسلة المسرح العالمى، وزارة الإعلام بالكويت

١٩٧٦.

- صوفى، تريدويل، الآلية، سلسلة المسرح العالمى، وزارة الإعلام بالكويت ١٩٨٨.
- جون بولدستون، ميدان باركلى، سلسلة المسرح العالمى، وزارة الإعلام بالكويت ١٩٩٠.

مجموعات قصصية بلغات أجنبية:

بالإنجليزية: Into English

Blood Fued trans Denys johnson - Davies, Heinmann, (London, 1983) pp.137

In Arab Authors (1984). The American Unverisity Cairo Press (1991).

The five Lovers, General Egyptian Book Organization, Cairo, 1996.

كما تُرجمت له قصص إلى لغات أخرى: مثل الفرنسية والألمانية والإسبانية، والهولندية، والسويدية، واليونانية، والروسية، والصينية، والدانمركية.

---

(١) حديث بمجلة الإذاعة، القاهرة، ٣١ ديسمبر ١٩٥٧.

فهرس

من قائمة الإصدارات

- فكر وإبداع .. إصدار علمي محكم — د. حسن البنداري
- هاجس الكتابة — د. أحمد إبراهيم الفقيه
- تحديات عصر جديد — د. أحمد إبراهيم الفقيه
- حصاد الذاكرة — د. أحمد إبراهيم الفقيه
- الخطابة عند الخوارج — أحمد بدران
- التوجهات النقدية في رواية عودة الروح — أحمد بدران
- الوقوف على الأمية عند عرب الجاهلية — أحمد الأحمدين
- عبد الله البردوني .. حياته وشعره — د. أحمد عبد الحميد
- الإنسان والفكرة — أحمد المهنا
- قراءة المعاني في بحر التحولات — أحمد عزت سليم
- ضد هدم التاريخ وموت الكتابة — أحمد عزت سليم
- المشهد القصصي — إدوار الخراط
- القصة والحداثة — إدوار الخراط
- مغامر حتى النهاية — إدوار الخراط وآخرون
- التربية السياسية في أدب الأطفال — د. أسماء غريب بيومي
- اللغة والشكل — أمجد ريان
- تاريخ وأدب ومجتمع — ترجمة د. باهرة محمد عبد اللطيف
- مناظرات في اللغة والنحو — د. جميل علوش
- من حديث الشعر والشعراء — د. جميل علوش
- الخطاب والقارئ — د. حامد أبو أحمد
- أثر الإسلام في الأدب الإسباني — ترجمة : د. حامد أبو أحمد
- الصنعة الفنية في التراث النقدي — د. حسن البنداري
- جدلية الأداء التبادلي — د. حسن البنداري
- سيميولوجيا العمل الدرامي — ت : د. خالد إبراهيم سالم
- بيلاتكيث وروح الحداثة — ت : د. خالد حسين كاكي
- العنصرية والإرهاب في الأدب الصهيوني — خليل إبراهيم حسونة
- تقاسيم نقدية — زينب العسال
- أنثى النص (مقاربات في الأدب النسوي) — سعد الدين خضر
- المشهد الإبداعي (قراءات نقدية في الشعر...) — السيد رشاد بري
- رواد الأدب العربي في السعودية — شعيب عبد الفتاح
- البواكير في القصة القصيرة — شوقي عبد الحميد
- الثقافة الشعبية وأوهام الصفوة — د. صلاح الراوي
- تحولات الشعرية العربية — د. صلاح فضل
- إنتاج الدلالة الأدبية — د. صلاح فضل
- منهج الواقعية في الإبداع الأدبي — د. صلاح فضل
- تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية — د. صلاح فضل
- تجليات في الحب الإلهي — د. عادل الألوسي
- الحياة الصوفية وتقاليدها في الموروث الشعبي العربي — د. عادل الألوسي
- الجواهر والأحجار الكريمة في التراث والحضارة — د. عادل الألوسي
- البحث في الوثائق (دراسة في وثائقنا القومية) — د. عادل الألوسي
- إشراقات، دراسات في التراث والحضارة العربية — د. عادل الألوسي
- حدود الأدب المقارن — ترجمة د. عبد الحكيم حسان
- أدب الجسد بين الفن والإسفاف — د. عبد العاطي كيوان
- نقد وشعر وقص — د. عدنان الظاهر
- الشخصية المصرية في الأمثال الشعبية (لغة الشارع) — د. عزة عزت
- اللاتينية العربية (دراسة لغوية مقارنة/...) — د. علي فهمي خشيم
- رحلة الكلمات — د. علي فهمي خشيم
- بحثا عن فرعون العربي — د. علي فهمي خشيم
- هل في القرآن أعجمي ؟ — د. علي فهمي خشيم
- أعلام في الأدب العالمي — علي عبد الفتاح
- الصولجان والقلب (دراسة نقدية لمسرح سعد الله ونوس) — د. فاروق أوهان
- اغتيال المتنبي — فيصل الياسري
- محمد مندور شيخ النقاد — فؤاد قنديل
- الإغارة على الحدود : دراسات في أدب بورخيس — د. ماهر شفيق فريد
- قص يتقصى : دراسات في القصة والرواية العربية — د. ماهر شفيق فريد
- زمن الرواية ، صوت اللحظة الصاخبة — مجدي إبراهيم
- التحليل النفسي للأدب — د. محمد حسن غانم
- في المرجعية الاجتماعية للفكر والإبداع — محمد الطيب
- الخلاص بالعربية (مقالات في الأدب العربي) — ت: محمد عيد إبراهيم
- السرد في مواجهة الواقع (فصول من القصة السعودية) — محمد قطب
- أبو رجل مسلوخة — محمد مستجاب
- الهندسة الصوتية الإيقاعية في النص الشعري — د. مراد مبروك
- الحداثة والتبعية الثقافية — د. مصطفى عبد الغني
- أدب الطفل العربي بين الواقع والمستقبل — ممدوح القديري
- الرواية في زمن الغضب — ممدوح القديري
- الرواية العربية : رسوم وقراءات — نبيل سليمان
- يحدث أحيانا — هبة عنايت
- إشكاليات التأصيل في المسرح العربي — هيثم يحيى الخواجة
- في الأدب العماني — يوسف الشاروني
- القصة .. تطورا وتمردا — يوسف الشاروني
- الروائيون الثلاثة — يوسف الشاروني
- الشعر السياسي الحديث في العراق — د. يوسف عز الدين
- أثر الأدب العربي في الأدب الغربي — د. يوسف عز الدين

بالإضافة إلى العديد من الكتب الأدبية ؛ رواية .. قصة .. شعر .. دراسات ونقد وكتب متنوعة : سياسية ، قومية ، دينية ، معارف عامة ، تراث ، وأطفال .

خدمات إعلامية وثقافية



هذا الكتاب ثمرة رفقة امتدت مع أدبنا المصري بوجه عام وروائيينا الثلاثة بوجه خاص، وهم روائيون يجمعهم جيل واحد هو الجيل الذي أنضجته الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ - ١٩٤٥). وقد تخلف عن الرفقة اثنان هما: محمد عبد الحليم عبد الله، ويوسف السباعي، وبقي نجيب محفوظ - أمد الله في عمره - يؤنس رفقتي الأدبية.

فهذه الدراسات هي أشبه بالذكريات أو المذكرات الأدبية، نمت شيئًا فشيئًا مع النمو القصصي لروائيينا حتى تبلورت في هذه الدراسات التي اجتمع شملها وتجاورت في هذا الكتاب.

ولاشك أن هؤلاء الروائيين الثلاثة يمثلون جيلهم، وكل منهم قد تطور فنه الروائي من مرحلة إلى أخرى أو تعددت الفنية، مما أخصب حركتنا الأدبية في منتصف هـ وعبّد الطريق أمام الأجيال التالية لترتاد بدورها وتستكشف عوالمها وتتوج بمغامراتها.



فهذه الدراسات تكريم لروائيينا الثلاثة وجيلهـ لمن تلاهم من أجيال، فهي بذلك محاولة لإقامة الـ أجيالنا الأدبية، نأمل أن تحقق ما نرجوه منها..



